

Mircea MORARIU

# CARTE CU GINA PATRICHI





GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC

**MIRCEA MORARIU**  
**CARTE CU**  
**GINA PATRICHI**



*Coordonatorul seriei „Galeria teatrului românesc“:*  
**FLORICA ICHIM**

*Redactare:*  
Florica ICHIM

*Corectură:*  
Alexandru SKULTÉTY  
Oana BORȘ

*Revizie B.T.*  
Viorica-Rozalia MATEI

*Procesare text:*  
Ciprian Nicolae DUICĂ

*Procesare imagini:*  
Carmen PETRESCU

**MIRCEA MORARIU**

# CARTE CU GINA PATRICHI

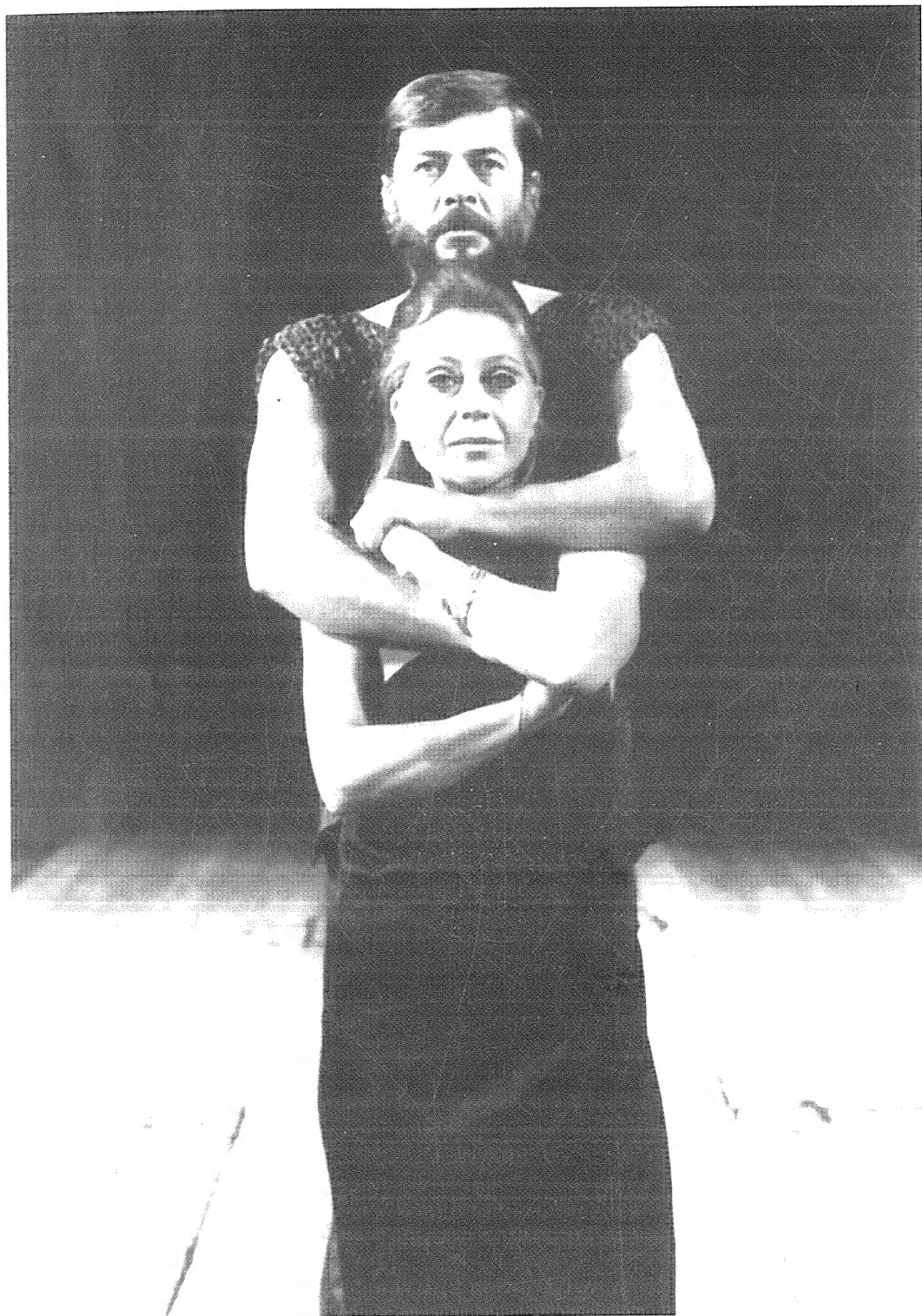
Ediția a II-a

ISBN: 1220-4676

*Tipărit la*  
Vizual-Graph S.R.L. – București  
[www.vizual-graph.ro](http://www.vizual-graph.ro)

Fundația Culturală „Camil Petrescu“  
Revista „Teatrul azi“ (supliment)

București, 2009



## I. Ceea ce s-ar putea numi destin

Nu am imaginea Bucureștiului interbelic decât din cărți. Imaginea nu e deloc limpede, e mai degrabă caleidoscopică. Culorile sunt diverse, se amestecă năvalnic, își schimbă grabnic dominantele. Pe vremea copilăriei mele, se găseau de vânzare „caleidoscoape” de jucărie, pe care le numeam „ocheane”. În interiorul lor, se aflau bucățele de sticlă colorată, care se tot reordonau, în funcție de mișcările pe care le imprimai jucăriei. Așa precum printr-un *ocean* din acela de masă plastică și sticlă, văd eu acum, grație lecturilor de tot felul, imaginea Capitalei dintre cele două războaie mondiale.

Poate ca uneori să predomină Bucureștiul după-amiezii de august din romanele lui Camil Petrescu ori Bucureștiul bătailor cu flori despre care vorbea tot Camil. Ori cel al Căii Victoriei, preferat de Cezar Petrescu. Bucureștiul cosmopolit și sofisticat, loc al intrigilor de tot felul, din *Athénée Palace*, romanul-documentar al lui Rosie G. Waldek. Bucureștiul lui Mihail Sebastian din *Accident*. Ori Bucureștiul cel trist și ostil, acoperit de zăpada murdară, în care totul se prăbușește sub povara istoriei, Bucureștiul din *Jurnalul* aceluiași Sebastian. Bucureștiul pe ale cărui artere principale puteau fi văzute automobile negre, luxoase, care circulau orgolioase pe lângă trăsurile patriarhale. Bucureștiul despre care vorbește elvețianul Christian Heller în romanul său *Muzica înghițită*. Bucureștiul în care țigănci care vindeau flori erau agresive doar atunci când își poșteau clienții cu apelativul „Conașule, conașule!”. Bucureștiul cu al său Ateneu ori cu celebrul ARO, cu pasajul Villacros și magazinele de coloniale în care se simțea mirosul plăcut al mărfurilor aduse de departe și Bucureștiul a cărui emblemă erau Lipscanii și piețele din jur. Bucureștiul Căii Victoriei despre care Ivor Porter (cf. *Operațiunea Autonomă. În România pe vreme de război*, Editura Humanitas, București, 2008) scria că „aici își făceau românii cumpărăturile mai de soi, își aranjau părul, își întâlneau prietenii, sperau să întâlnească prieteni, beau cafele la mese înșirate pe trotuar, ieșeau



# BUCUREȘTIUL ANILOR '30



Calea Victoriei cu Teatrul Național

Calea Victoriei la orele după-amiezei



Calea Victoriei dimineața

Palatul Sturdza

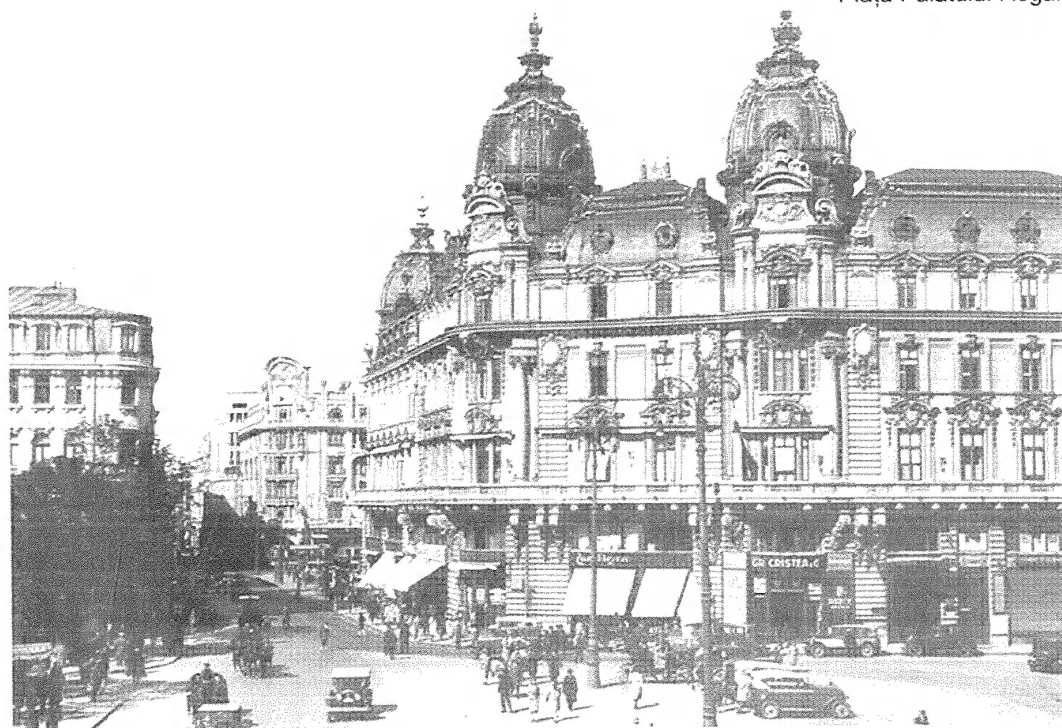




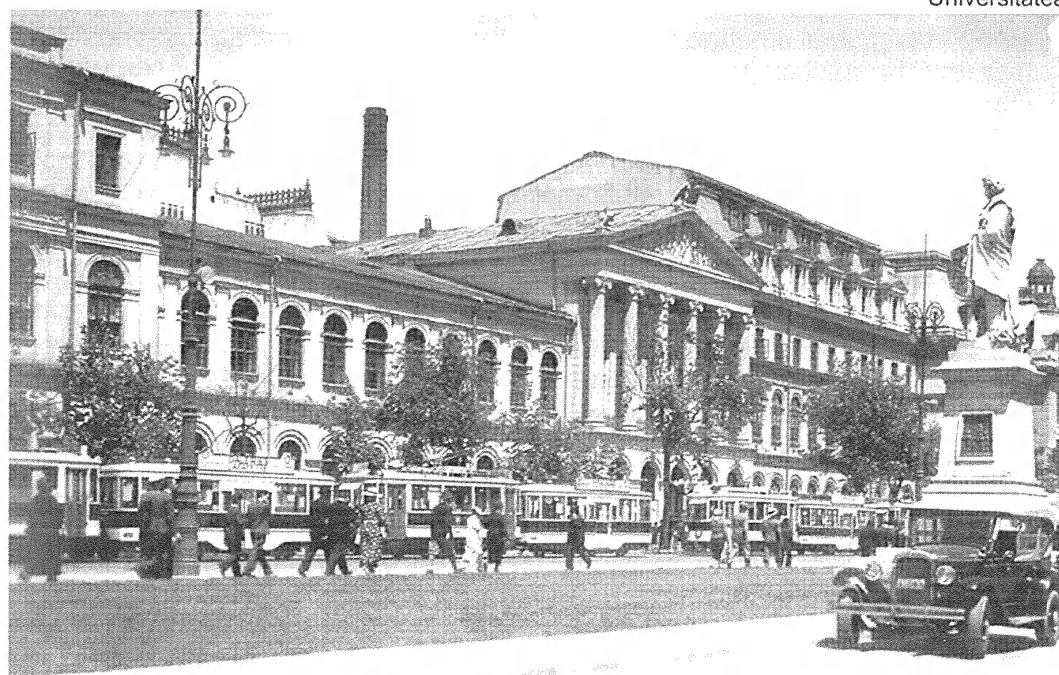
Piața Izvor



Piața Senatului



Piața Palatului Regal



Universitatea



seara la promenadă și, foarte rar, demonstrau în cursul dimineții, făceau tot ce te puteai aștepta de la un popor latin. Era un amestec de case cu un etaj, rămase în picioare din secolul trecut în curțile lor umbrite, de cafenele, restaurante, biserici ortodoxe pe lângă care românii treceau închinându-se, alături de Academia Regală, în stil pseudoclasic, Teatrul Național, Sala de concerte, noul Palat Regal, desfășurat pe lungime, dar scund, apoi ministerele, ușor de identificat după polițistii din gheretele din față, cu toate că ...orice familie mai de vază putea să-și angajeze un polițist să-i stea de pază la poartă. Tot aici se afla Palatul Telefoanelor, făcut de americani, despre care se spunea că era dotat cu ascensoare rapide". Bucureștiul în care storiile librăriei aveau dungi roșii și erau coborâte în fața vitrinei, proprietarul sperând că astfel se va putea apăra de vipie, și Bucureștiul în care vânzătorii cu șorțuri albe își expuneau marfa pe trotuar. Bucureștiul doamnelor elegante și Bucureștiul muncitorilor osteniți de la Laromet.

În caleidoscopul acesta, „Micul Paris” face repede loc atmosferei patriarhale. În caleidoscopul cu pricina, contrastele sunt de domeniul firescului.

La începutul lunii iulie a anului 2008, am petrecut câteva zile într-un București toropit de căldură și care e tare departe de ceea ce ar trebui să fie o Capitală europeană. Mersesem cu treburi, cu dorința de a afla cât mai multe lucruri care să-mi slujească la scrierea cărții pe care tocmai ați început s-o citiți. În răstimpul dintre orele petrecute în biblioteca UNATC și vizitele făcute apropiaților doamnei, actriței despre ale cărei creații, mare iubitoare a Bucureștiului, doream să scriu, furam și câteva ore pe care le dedicam lecturii. Dintr-o librărie din zona centrală, am cumpărat o carte ce tocmai apăruse la Editura Humanitas. Cartea se cheamă *Memoriile unui antisemit*, e scrisă de Gregor von Rezzori, om de o etnie amestecată. Pe numele său real Gregor Arnulph Hilarius d'Arezzo, viitorul scriitor s-a născut în 1914 în Bucovina, pe atunci parte a Imperiului Austro-Ungar. Și-a făcut studiile la Viena, dar a petrecut o vreme și la București, ocazie de a se îndrăgosti de Capitala României. Două dintre cele cinci capitole ale romanului se petrec la București. Se numesc „Tinerețe” și „Pensiunea Löwinger”. Nimic mai firesc deci decât să găsim și în această carte o descriere a Bucureștiului interbelic, a vieții sale complicate, a marilor restaurante, precum Capșa. Numai că și la Capșa lumea se împărțea în două, așa cum ne spune Sergiu Singer, fost scenograf la fostul Teatru al Tineretului, artist plastic devenit între timp și romancier. La Capșa erau, pe de o parte, „domni”, aceștia fiind „oameni de afaceri”, și „bărbați”, adică „actori și scriitori care făceau *cenaclu* la câte o masă, acoperind cu discuția lor zumzăitul străzii”. Dar mai era și Bucureștiul cârciumioarelor la șosea din cântecele lui Jean Moscopol sau Cristian Vasile. Cârciumioare în care se mânca bine și ieftin. Citez un fragment ce mi se pare relevant pentru Bucureștiul în care a poposit eroul romanului, nicidecum un antisemit, cum ne-ar lăsa să înțelegem titlul. „Încercam să nu mă gândesc de câte luni eram în București. Ziua sosirii îmi rămase întipărită în minte. Aveam ceva bani la mine, strecurați de mama în buzunar, deci nu exista vreun motiv să-mi fac griji pentru ziua de mâine; mi-am trimis bagajele de la Gară la hotel și am ieșit să umblu pe străzi liber ca pasărea cerului. Strada, Calea Griviței, m-a întâmpinat cu tot farmecul jerpelit al bătrânilor Balcani. Eram încântat. Vedeam, simțeam, miroseam Orientul Apropiat. O dimensiune a lumii care până atunci ținea de basm devenise realitate palpabilă, filtrată, e adevărat, printr-un gunoi al modernității în care tot ceea ce era îndoielnic în civilizația aceasta tehnocratică ieșea la iveală, se degrada, se strica și totuși clocotea de viață, de culoare, de aventuri. Din furnicarul de gură-cască, trecători și negustori

ambulanți ținându-se scai după ei, cerșetori, vagabonzi, batali, găini, câini care mai primeau câte un picior, birjari pocnind din bice, ciorchini de țărani în căruțe uruitoare, automobile claxonând nebunește, mi-a apărut în față o tânără țigancă. Era frumoasă ca o cadă: ochi focosi, dinți albi, păr negru ca pana corbului, salbă de argint scânteietoare. Cu brațul mlădios îndoit pe care măneca largă a cămășii alunecase dezgolindu-l, sprijinea un coș uriaș plin cu porumb fiert, pe care-l purta pe creștetul strălucitor. Pielea îi era aurie ca porumbul din coș. Privind trecătorii drept în ochi cu un surâs nerușinat, striga în gura mare „*păpușoi!*”. Nimeni nu cumpăra nimic.”

Ce frapează în această descriere? Exact impresia de caleidoscop. Bucureștiul era atunci un amestec insolit de oraș monden – cu multe teatre, terase, grădini, cu cinematografe în care rulau filme de ultimă oră, căci Capitala României, deși situată în ceea ce îndeobște, deși nu tocmai corect, se cheamă Balcani, era o Capitală occidentală – și cartiere calme, unde se ajungea, în cel mai bun caz, cu tramvaie care circulau încet, înaintând cu dificultate.

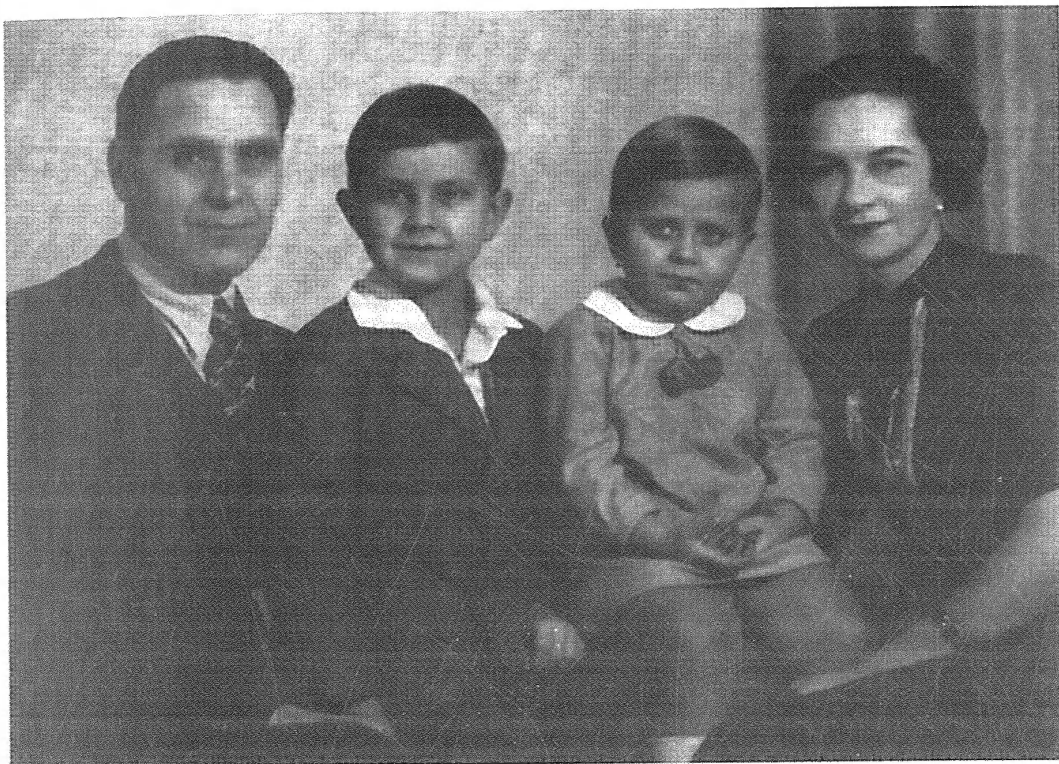
În acel București ferit de agitația marilor bulevarde, locuiau oamenii „de toate zilele”. Casele lor nu erau luxoase, în schimb erau obligatoriu curate și îngrijite. Viața în aceste cartiere avea ceva patriarhal. Locuitorii lor nu erau bogați, dar nici nu se temeau de ziua de mâine. Nu le era acestor locuitori la îndemână luxul. Dar în aceste cartiere, în anul 1936, încă „se trăia, și se trăia bine și tot nu se vedeau nori negri de la Răsărit”, așa după cum scrie Sergiu Singer în romanul său *Pioneze și hârtie albastră* (Editura Humanitas, București, 1996).

Într-un astfel de cartier locuia familia Patrichi. La începutul anului 1936, ea număra trei membri. Capul familiei se numea Grigore, avea în acel an treizeci și șase de ani și era laborant la Facultatea de Chimie Industrială a Politehnicii. Familiarii îi spuneau Conu' Guță. Soția lui se numea Elena, dar apelativul obișnuit era Puica. Era frumoasă și, până mai ieri, avusese o talie de invidiat. În familie se născuse deja un băiat, ce se chema Mircea. În primăvara anului 1936, era așteptat un al doilea copil. Cineva le-a ghicit soților Patrichi în cafea și le-a spus că va fi fetiță.

Ghicitoarea nu s-a înșelat deloc. La 8 martie 1936, se năștea fiica familiei Patrichi. Cea pe care o vor boteza Eugenia Margareta Elena și pe care o vor striga cu toții Gina. Curând, cineva îi va spune, mai în glumă, mai în serios, „Gina-Regina”. Nu știa ce profeție face!

Existența și-a continuat cursul obișnuit. Asta până către sfârșitul anului 1939, în pofida faptului că, încă din 1938, viața în București era mai puțin calmă decât până atunci. Erau destule semne că începea o nouă epocă. Martha Bibescu nota în *Jurnalul* său că 31 decembrie 1939 „a fost ultima zi a anului mort, care a ucis pacea” și profeția că „ne ducem de-a dura, ne ducem de-a dura”.

Dar Mircea și Gina, copiii familiei Patrichi, erau departe de aceste frământări ori profeții sumbre. Nu prea îi interesa ce scria în *Universul*, ziarul la care era abonată familia. Firește, viața scrie mereu povești noi, dar deocamdată povestea în care se aflau cei doi era una obișnuită. Chiar dacă Gina era nițelusb băiețoasă, deși firavă. La serbarea de la sfârșitul clasei întâi, Gina recitase *Greierile și furnica*, dar niciun cronicar nu ne-a lăsat vreo notă despre performanța ei artistică de atunci. Copiii erau duși la cinema, dar și la teatru. Și, într-o bună zi, le-a venit ideea să se joace „de-a teatrul”, să facă și ei ceea ce văzuseră că fac actorii de la Teatrul „Muncă și Voie Bună”, situat nu departe de casă, la spectacolele cărora fuseseră însoțiți de părinți. Firește că au avut succes. Îi încurajau spectatorii „voluntari”.



Care mai cereau și bisuri. Încurajările au dat roade, și *Greierele și furnica* a cedat curând locul în repertoriu unor șlagăre în mare vogă la vremea aceea.

Mircea, Gina și prietenii lor mergeau și la cinema și obligatoriu se jucau și „de-a filmul”. Jocul le era tulburat tot mai adesea de sirenele ce anunțau alarme aeriene. Precum personajele din romanul lui Sergiu Singer, și familia Patrichi începuse să dea o altă întrebuințare piunezelor și hârtiei albastre, folosite până de curând spre a-i apăra, pe ei și lucrurile din casă, de razele puternice ale soarelui. Geamurile trebuiau acum să poarte hârtia de camuflaj împotriva atacurilor aeriene care se apropiau și de Capitală.

Lucrurile se complicasera foarte tare în anul 1944. Elevii primiseră vacanța mare cu mult înainte de data firească, încă din luna martie, iar raidurile avioanelor inamice deveniseră zilnice. Viața păstra totuși o aparență de normalitate, teatrele își continuau reprezentațiile, era în plină desfășurare stagiunea de vară.

În ziua de 23 august 1944, nimic nu părea neobișnuit pentru omul de rând. Magazinele deschiseseră la ora fixată, ziarele apăruseră cu aceleași comunicate optimiste-triumfaliste vizate de cenzură; după ce de pe placa deja veche se difuzase *Tatăl nostru* rostit de o voce tândă de copil, Radioul își desfășura programul normal. În biroul său, N. Rădulescu, zis Bebe, directorul de programe de la Radio București, făcea deja pregătirile în vederea momentului în care începeau emisiunile de după-amiază. În ceea ce azi se cheamă „grilă”, figurau „Ora Germaniei”, dar și un spectacol de teatru la microfon. N. Rădulescu aflase că directorul general, Vasile Ionescu, fusese chemat de urgență la Palatul Regal, dar faptul nu-i provocase emoții ieșite din comun. Astfel de chemări erau oarecum firești. Directorul

de programe habar nu avea de agitația din zona Palatului, care nu-i scăpase însă lui Eugen Cristescu, dar nici reprezentanților deloc puțini ai serviciilor secrete germane. La un moment dat, directorul de programe a fost chemat telefonic de superiorul său, care i-a cerut să anunțe transmiterea unui comunicat important pentru țară. N. Rădulescu a redactat textul și s-a îndreptat spre „emisie”, ca să-l înmâneze pentru citire unuia dintre crainicii de serviciu. Dar, stupoare, cei doi speakeri, Soare și Frățilă, erau de negăsit. Dezamăgit, directorul de programe s-a așezat în fața microfonului și a citit el însuși anunțul celebru – *Atențiune, lăsați aparatele deschise! Vom transmite un comunicat important pentru țară!* Anunțul a fost repetat de câteva ori, intercalat de cântece patriotice. Ofițerul neamț ce răspundea de „Ora Germaniei” era nedumerit.

În sfârșit, după o lungă așteptare, de la Palatul Regal a sosit placa ce conținea înregistrarea „*Proclamației către Țară*” a Majestății Sale Regelui, Proclamație ce anunța ruperea alianței cu Puterile Axei. Textul *Proclamației* a fost redifuzat de câteva ori. Au sosit apoi alte și alte comunicate, inclusiv lista noului Guvern, cel condus de generalul Sănătescu. N. Rădulescu le-a citit, iar apoi ele au fost reproduse fără poticneli de tânărul Georgescu-Paleologu, crainicul de limba franceză, care trecuse întâmplător pe la Radio și care le-a tradus la prima vedere, așa încât Lumea avea să afle repede de schimbarea de la București. Pe străzi, oamenii își exprimau bucuria. Credeau că, în sfârșit, era pace. Din păcate, curând le va fi dat să constate că nu era așa. Au urmat bombardamentele, iar printre casele atinse s-a numărat și cea a familiei Grigore Patrichi. Pe lângă multe altele. Au fost distruse în întregime ori grav afectate și clădiri importante, precum cea a Radioului ori a Teatrului Național.

Pentru familia Patrichi, începea o perioadă dintre cele mai dificile. Era greu de găsit o casă de închiriat. Chiriile erau mari. Prețurile creșteau, iar familiei îi era tot mai anevoie să facă față cheltuielilor de tot felul. Au fost adăpostiți la rude ori la prieteni, dar lucrul acesta l-a amărât foarte tare pe capul familiei, Conu' Guță. România trecea prin clipe de mare încercare. Războiul nu se sfârșise, iar când acesta s-a încheiat cu adevărat, țara se pregătea să intre în lunga noapte a regimului comunist. „În Marea Britanie și în Statele Unite – scrie Dennis Deletant (cf. *Aliatul secret a lui Hitler – Ion Antonescu și regimul său*, Editura Humanitas, București, 2008) –, exista o simpatie largă față de Uniunea Sovietică, care furnizase cea mai mare contribuție militară în luptele terestre la înfrângerea lui Hitler. Comentariile nefavorabile din unele ziare britanice cu privire la comportamentul sovieticilor în țările ocupate de ei la sfârșitul războiului au fost descurajate până la începutul Războiului Rece. Efortul militar al României de partea Aliaților după lovitură de la 23 august 1944 a trecut neobservat. Într-o corespondență pentru *The Sunday Times*, publicată la 7 ianuarie, trimisul special al ziarului scria: „*În general, nu se recunoaște că, dintre națiunile care luptă astăzi împotriva Germaniei în Europa, România este pe locul patru în privința numărului de ostași mobilizați. Ea are paisprezece divizii de luptă împreună cu armatele rusești, în timp ce Franța, de pildă, are doar șapte divizii pe câmpul de luptă.*”

Dennis Deletant ne oferă și o posibilă explicație a fenomenului: „Această lipsă de recunoaștere putea fi atribuită faptului că, până la lovitură regelui Mihai împotriva lui Antonescu, România luptase ca aliat al Germaniei împotriva Uniunii Sovietice. În unele cercuri ale *Foreign Office*-ului, lovitură a fost văzută drept oportunism militar și manevră politică – intrarea de partea Aliaților pe la spatele Armatei Roșii, pentru a împiedica ocupația sovietică și a păstra integritatea teritorială a țării.”



Percepția era, cu siguranță, greșită, dar ea a permis sovieticilor să joace cazaciocul pe teritoriul României. La 30 decembrie 1947, liderii comuniști, sprijiniți de Moscova (în speță, Petru Groza și Gheorghe Gheorghiu-Dej), obțineau abdicarea forțată a Regelui, ultimul obstacol în calea sovietizării României. Se adevăra profecția Martei Bibescu – „ne duceam de-a dura”.

Imediat după proclamarea Republicii Populare Române, a început o operație sălbatică de demolare a tot ceea ce fusese bun în România interbelică. Bucureștii dintre cele două războaie va deveni doar o relicvă, așa cum apare el în peregrinările Vicăi Delcă din romanul *Dimineața pierdută* al Gabrielei Adameșteanu. De toate acestea, Gina Patrichi își va aminti mai târziu din ceea ce se cheamă „rațiuni profesionale”. Dar nu numai.

România interbelică dispunea de un bun sistem de învățământ. Prin „reforma” din 1948, acest sistem a fost distrus. Drept pentru care multe licee de elită au fost private de profesorii de odinioară. Au fost transformate în așa numite „școli medii”, multe cu profil industrial. Gina Patrichi s-a înscris la o astfel de școală medie cu profil de chimie. A contat, probabil, în opțiunea ei ocupația tatălui, dar și faptul că, în vremurile acelea tulburi, era bine să ai o meserie.

Asta nu putea însă s-o împiedice pe Gina Patrichi să frecventeze în continuare sălile de teatru sau de concert ori cinematografele. Chiar dacă în repertoriile teatrelor era multă dramaturgie sovietică de propagandă, chiar dacă filmele nu erau tocmai de cea mai bună calitate.

Nutrea în secret dorința de a deveni actriță. Iar în vara anului 1952, când a absolvit școala medie, s-a înscris, în ultima zi, la concursul de admitere la Institutul de Teatru, aflat pe vremea aceea chiar în clădirea în care funcționa Teatrul Municipal, ce avea să se cheme, peste ani, Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra”. Teatru ce va însemna enorm pentru existența ei.

A fost declarată admisă și repartizată la clasa unei mari actrițe, profesoară recunoscută pentru competență, Aura Buzescu. În primii doi ani, lucrurile au mers fără probleme. Profesoara era mulțumită de studentă, studenta devenise tot mai sigură de faptul că făcuse o bună alegere. Nu se simțea deloc rău alături de colegii ei de facultate, cei care, peste ani, se vor numi „promoția de aur”. Dar, la un moment dat, Gina Patrichi s-a împrietenit cu o colegă de la o altă secție a Institutului și împreună au început să frecventeze grădinile de vară și restaurantele din centrul Bucureștiului. Aici, cântau artiști recunoscuți, iar cele două tinere cam uitau ce înseamnă ora târzie a nopții. Cum se spune, își pierdeau cam prea des ceasul. Drept pentru care, a doua zi dimineața, studentei Gina Patrichi îi era tot mai greu să fie prezentă la timpul potrivit la orele de curs. La Institutul de Teatru, unde profesorul lucrează cot la cot cu studentul, aceste întârzieri nu puteau trece neobservate. Era o zi ca oricare când profesoara a intrat la



Studentă

clasa ce ar fi trebuit să repete sub conducerea lui Vlad Mugur, pe vremea aceea lector universitar. Nu se repeta nimic. Studentii și Vlad Mugur așteptau. Profesoara, mirată, a cerut explicații și a aflat că iarăși întârziase Gina Patrichi. Că nu se putea repeta, din pricina absenței ei. Ca urmare, doamna Aura Buzescu a cerut rapid exmatricularea studentei, fără a mai ține seama de faptul că era vorba despre una dintre cele mai bune eleve ale sale.

Pentru Gina Patrichi, au început zile dintre cele mai dificile. Era părăsită de prieteni. Nu-și mai găsea rostul în viață. A început să-și caute de lucru. Era, cu oarecare rezerve, acceptată, mai ales când se vedea că solicitanta era fostă studentă la teatru. Prejudecăți de tot felul îi făceau viața amară. Se părea că destinul ei artistic era încheiat, că „noroiul” biruise „cerul”, ambele existând în fiecare om, așa după cum spune undeva Gustav Mahler. Nu în proporții egale și nu în chip asemănător. Îi dădea fiori ideea că nu va mai putea juca decât pe scenele unor case de cultură ori „atenee populare”, cum li se spunea în epocă. Pe Aura Buzescu continua s-o admira. O vedea pe scena Naționalului, care funcționa pe atunci în actuala sală a Teatrului „Odeon”, strălucind în *Cei din Dangaard*. Mereu își propunea s-o caute. Aveau să se întâlnească peste ani, într-o ipostază pe care Gina Patrichi nici că și-o putuse imagina în clipa în care i se comunicase decizia îndepărtării ei din facultate. Se vor revedea după ce Gina Patrichi va debuta ca actriță a Teatrului „Bulandra”.

Se va dovedi curând că lucrurile pot lua o altă turnură. Destinul nu-i era Ginei Patrichi atât de potrivnic pe cât se arătase. Tânăra a fost chemată la Galați, unde tocmai se înființase un nou teatru și unde fusese repartizat ca regizor Valeriu Moisescu. El o știa bine pe Gina Patrichi, căci fuseseră colegi de institut. Îi despărțea doar un an. I-a fost greu Ginei să părăsească Bucureștiul, dar șansa de a juca pe scena unui teatru era ca un miracol și nu-i putea da cu piciorul. Aici, viața de actriță profesionistă o va schimba pe Gina Patrichi. Actrița va învăța ce înseamnă disciplina și rigoarea, chiar dacă nu va



Mamă

sacrifica total latura boemă. Dar nu se va juca nicio clipă cu profesia ei. Pentru ea va sacrifica totul. La Galați, printr-o întâmplare amuzantă, îl va cunoaște pe tânărul avocat Victor Anagnoste, care tocmai se transferase de la Bârlad. Cei doi se vor căsători în anul 1959, la data de 12 iulie. Într-o emisiune de televiziune realizată pentru postul public de Luminița Velciu și Mihai Tatulici și difuzată în cursul anului 1994, avocatul Victor Anagnoste mărturisea: „Acolo, la Galați, am trăit perioada cea mai intensă a relațiilor noastre. Gina dorea ca eu să înțeleg neapărat puterea artei ei. Aproape în fiecare seară îmi citea poezii și piese de teatru, cu vocea ei inconfundabilă și cu posibilitățile ei deosebite de a nuanța fiecare cuvânt, de a pune în valoare ideile de fond ale unei pagini literare. Lângă ea m-am sensibilizat treptat și am izbutit chiar să mă înalț și să ajung la acea lume de trăire spirituală unde este foarte mult loc pentru iubire”. Lucruri pe care soțul actriței le-a subliniat și într-o întrevedere pe care am avut-o cu domnia-sa la începutul verii anului 2008.

Cu fiica Oana și soțul Victor Anagnoste



În anul 1966, se va naște fiica lor, Oana. „Oana a fost în multe momente alături de mine cu o tandrețe care mi-a fost de mare folos”, spunea undeva actrița, care nuanța: „Am fost atât de pasionată de profesie încât tot ce am primit ca iubire de la Victor, soțul meu, și de la fiica mea Oana, a fost un cadou imens pe care l-am luat și l-am îndreptat înspre teatru, tot înspre oamenii cărora le dădeam, seară de seară, sentimente, pasiuni, iubire, ură, până la apogeu”. Relația dintre cei doi soți a avut și momente de cumpănă, dar cu înțelepciune au trecut împreună peste ele. „Mai târziu, când din cauza unor neînțelegeri – declara în cadrul emisiunii de televiziune menționate Victor Anagnoste – am încercat să ne despărțim, ne-am dat seama că eram deja un cuplu sudat și am renunțat. Din acel moment am înțeles mai bine sensul vieții și menirea fiecăruia, în special atunci când e vorba de a trăi pentru artă. Toate aceste ființe, care au o dotare specială, îndreptată spre creație, cum era cazul Ginei, au în același timp și o patimă devoratoare în modul în care își trăiesc viața. Și această patimă tinde să îi atragă, să-i diminueze și să-i facă de neînțeles pentru cei din jur. În viața de familie trebuie găsită posibilitatea de a rezista acestei patimi, pentru că altă soluție nu există. Toți oamenii de artă au trăiri speciale, trăiri care sunt o fericire și totodată un mare necaz pentru ei. Un actor, urcând treptele scenei seară de seară și intrând cu trăire intensă în pielea unui personaj, cade apoi epuizat pe altarul lui de sacrificiu. Cei din jur trebuie să înțeleagă că în acele momente el este ieșit dintr-o zonă firească omului obișnuit. Am fost alături de Gina în toate momentele ei grele sau bune, am ajutat-o cu un sfat sau cu un simplu cuvânt de încurajare. Așa se face că și ea, cuprinsă de o intuiție specifică femeii, a ales o cale: să rămână alături de mine. Ea a împodobit această intuiție cu încercarea reușită și de o fermecătoare spontaneitate de a conviețui împreună cu mine timp de peste trei decenii, iar viața mea în jurul ei a fost cât se poate de plăcută și de fericită”.

Și acum, soțul actriței mărturisește, așa după cum am văzut, cu emoție cât de mare a fost influența ei asupra devenirii lui ca om îndrăgostit de artă. Adesea, acasă, la Galați, tânăra actriță susținea recitaluri de poezie doar pentru soțul ei. Care o va urma curând la București, căci în anul 1964 Gina Patrichi a devenit actriță a Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra”. Norocul ei avea acum două nume: Valeriu Moiescu, același Valeriu Moiescu, dar și Liviu Ciulei, tocmai numit director al unui teatru pe care voia să-l facă unul fără egal.

## II. Actriță la Galați

În anii '50, s-a luat decizia dezvoltării rețelei teatrale naționale, fiind astfel creat un număr semnificativ de noi astfel de instituții de cultură. Adesea, promoții întregi de absolvenți ai Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică din București erau repartizate în grup în provincie, pentru a asigura ceea ce, în limbaj funcțional, se numește „personalul artistic” al noilor teatre. Desigur, cum ceea ce era posibil în spectacolele de absolvență – adică preluarea rolurilor „de vârstă” de către tineri care făceau astfel compoziții – nu se putea produce și pe scena unor teatre profesionale. „Grosului”, reprezentat de tineri, li se alăturau fie actori cu pregătire superioară ce jucaseră odinioară în Capitală, în numeroasele teatre particulare, dar, din varii motive (ce țineau adesea de „dosar”), nu își mai găsiseră un loc în București, fie de actori necalificați, recrutați dintre cei ce se făcuseră remarcă în spectacole de amatori, fie dintre cei ce hotărâu să se transfere de la alte instituții, în căutarea norocului. „Schimbi locul, schimbi norocul”, glăsuiește un vechi proverb românesc. Mulți au fost actorii care i-au dat crezare, au încercat să îl pună în practică, cu rezultate ce i-au confirmat ori nu realitatea.

În toamna anului 1955, era proiectată deschiderea a două noi teatre de limbă română. E vorba despre Secția română a Teatrului de Stat din Oradea și de Teatrul Dramatic din Galați. Astfel încât absolvenții promoției 1954–1955 a institutului bucureștean au optat fie pentru Oradea, fie pentru Galați. „După terminarea anului IV de facultate, în 1955 – scrie Valeriu Moiescu în cartea sa *Persistența memoriei* (Fundatia Culturală „Camil Petrescu” și Revista „Teatrul azi”, București, 2007) – am plecat, împreună cu actorii Mihai Pălădescu, Ștefan Bănică, Genoveva Preda, Matei Alexandru, Dana Comnea, Vera Varzopov și Valeriu Grama, la Galați, unde se înființa un nou teatru.”

Spusele regizorului sunt întărite în aceeași carte de Valeriu Grama, citat cu următoarea mărturie: „Când promoția mea a terminat facultatea, în 1955, putem



spune că am avut o mare șansă. În anul acela, s-a înființat Teatrul de Stat din Galați și Secția română a Teatrului de Stat din Oradea. La Galați și la Oradea, a plecat o bună parte a promoției de actori care absolvă în acel an. Valeriu Moisescu a mers cu noi la Galați, iar Radu Penciușcu la Oradea. Perioada de la Galați are și aspectele ei pline de haz, pline de farmec. Cei mai mulți aveau porecle. Ștefan Bănică-tatăl, firește, se ocupa cu denumirea prin poreclă. Mie, de exemplu, îmi spuneau Vrăbiuță sau Brăbete, iar lui Valeriu Moisescu – Acvilu Virilu.“

Cei care au hotărât să plece la Oradea erau oarecum favorizați de faptul că teatrul de acolo beneficia de o clădire luxoasă, din acelea de teatru de tip bombonieră, proiectate de o celebră casă austriacă de arhitectură, aceeași care gândise înfățișarea exterioară și interiorul mai multor altor edificii teatrale, printre care Naționalele din Iași și Cluj. Teatrul își inaugurase frumoasa clădire odată cu primul an al secolului al XX-lea. Așa încât, la 26 noiembrie 1955, Secția română a noului Teatru de Stat din Oradea (până atunci, instituția se numise Teatrul Maghiar de Stat din Oradea) a avut întâia premieră. Era vorba despre spectacolul cu piesa *O scrisoare pierdută*, în regia lui Corneliu Zdreghuș. Alături de actori „cu vechime“ prin alte teatre, pe scenă puteau fi văzuți debutanții George Tomescu (*Agamemnon Dandanache*), Ion Vâlcu (*Tache Farfuridi*), Gheorghe V. Gheorghe (*Brânzovenescu*), Alexandru Fierăscu (*Ionescu*), Eugen Țugulea (*Popescu*) și, în travesti, Cristina Tăcoi și Eliza Ploeanu, care apăreau în actul al III-lea.

A doua premieră a nou-înființatei Secții române a Teatrului de Stat din Oradea va fi cu piesa *Liceenii* de K. Treniov și va fi regizată de Radu Penciușcu. Interesant e că, în primul caiet-program, regizorul va semna cu pseudonimul Radu Popescu. Radu Penciușcu va mai monta la Oradea *Invazia* de Leonid Leonov, *Poveste din pădurea aurie* de Valentin Avrigeanu, extraordinara *Ciocârlie* de Jean Anouilh (primul mare succes al directorului de scenă, dar și al teatrului), cu Eliza Ploeanu în rolul Ioanei d'Arc (data premierei: 2 iunie 1958), un montaj literar *Poezii lumii cântă pacea, Momente și schițe* de I. L. Caragiale (în colaborare cu actorul Dorel Urdăleanu), *Aristocrații* de Nikolai Pogodin, un alt spectacol de referință cu *Montserrat* de Emmanuel Roblès, în care Ion Marinescu va realiza, în rolul Izquierdo, o creație de palmares (pentru detalii, poate fi consultată lucrarea colectivă *Teatrul românesc la Oradea. Perspectivă monografică*, Biblioteca Revistei „Familia“, Oradea, 2001).

Leșit din comun, dar și în specificul vieții de artist e că, mai apoi, Valeriu Moisescu și o parte dintre actorii care optaseră inițial pentru Teatrul de Stat din Galați vor veni la Oradea, iar alții, de la Oradea, se vor transfera la Galați: printre ei, Corneliu Zdreghuș, care va monta multe spectacole acolo.

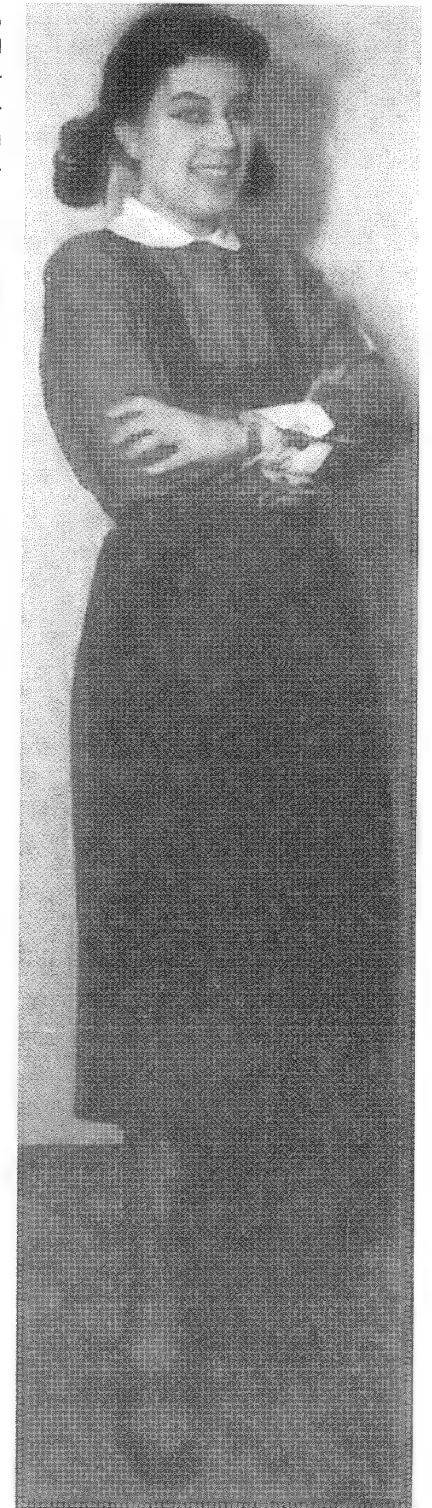
Valeriu Moisescu va regiza pe scena Teatrului de Stat din Oradea spectacole importante, precum *D-ale carnavalului*, *Cyrano de Bergerac*, *Omul care aduce ploaia*, *Poveste din Irkutsk* ori își va asuma rolul de scenograf al unor montări ca *Partea leului*, *Pădurea*, *Ultimul tren*, *Ultima oră*.

Deocamdată, în „orașul de la Dunăre“, cum i se spunea într-un cântec al celebrului duet Alexandru Jula–Ionel Miron, lui Valeriu Moisescu și colegilor săi le era dat să treacă prin examenul greu al începuturilor. „La Galați – scrie regizorul în cartea sa cu caracter autobiografic, menționată mai devreme –, nu fuseserăm repartizați la un teatru care ființa, ceea ce e cu totul altceva. Teatrul din Galați s-a constituit cu noi și prin noi.“ Cu eforturi de multe ori eroice, căci salariile erau mici, condițiile de viață precare, într-o țară sărăcită după război, sărăcită și mai apoi de despăgubirile de război pe care fusese silită să le plătească „eliberatorilor“ sovietici, a căror prezență

era sufocantă chiar și după moartea lui Stalin, intervenită în 1953. Dar tinerii veniți la noul teatru care atunci se înfiripa au fost bine primiți de directorul Ștefan Iordănescu – om cu vocație de întemeietor, exercitată ca atare în mai multe locuri din țară – și de Crin Teodorescu, care fusese desemnat prim-regizor al Teatrului. „Nu voi uita niciodată – scrie Valeriu Moisescu – prima întâlnire cu Ștefan Iordănescu, directorul Teatrului din Galați, deoarece o consider semnificativă pentru relația care trebuie să existe între conducătorul unui teatru și un tânăr regizor, absolvent de institut. Ștefan Iordănescu mi-a spus: «Dacă într-un spectacol vei avea nevoie să-ți aduc luna de pe cer — eu voi face tot ce-mi va sta în putință să ți-o aduc.» Și nu a fost o declarație simplă și amabilă pentru a mă convinge să vin la Teatrul din Galați.“

Nu știu dacă Valeriu Moisescu chiar i-a cerut lui Ștefan Iordănescu pentru vreunul dintre spectacolele sale „luna de pe cer“. Sigur e că a avut nevoie de ajutorul directorului pentru a putea să-și îndeplinească dorința de a o avea în distribuția spectacolului său cu *Nota zero la purtare* pe viitoarea mare actriță Gina Patrichi.

Despre Crin Teodorescu, regizorul Valeriu Moisescu scrie rânduri emoționante în aceeași carte autobiografică. Dar iată că, în volumul *Crin Teodorescu*, editat, sub coordonarea lui Valeriu Moisescu, de UNATC în anul 2001, găsim un interviu intitulat *Viitorul aparține unor colective mici*, acordat de Crin Teodorescu revistei *Teatrul* și apărut în nr. 12 din 1967 al acestei publicații. În corpusul respectivului interviu, găsim referiri ale lui Crin Teodorescu la perioada sa gălățeană: „Ceea ce am început oarecum întâmplător la Brăila am continuat sistematic la Galați. Acolo am făcut prima mea experiență (care a fost și prima de acest gen în teatrul nostru) de lucru cu și în echipă. Am fondat atunci un teatru – gândit într-un anume fel – axat pe principiul echipei. Am luat cu mine atunci o întreagă promoție a institutului (absolvenții anului 1955), printre care se numărau Matei Alexandru, Ștefan Bănică, Mihai Pălădescu, Dana Comnea, Gina Patrichi (subl. n., M. M.), Genoveva Preda, Sebastian Radovici, Alex. Azoitei. Cu ei am lucrat acel spectacol inaugural demonstrativ – *Preludiu* –, consacrat cu premiul primei decade a teatrelor dramatice. În același spirit efervescent, în aceeași tendință de formare de curent, am căutat





colaborarea lui Valeriu Moisescu, care a debutat la Galați cu spectacole de reală valoare și semnificație estetică în acel moment: *Într-un ceas bun, D-ale carnavalului, Mireasa desculță*."

Aici sunt necesare câteva amendamente. Mai întâi, din motivele pe care le-am arătat în primul capitol al acestei cărți, Gina Patrichi nu a absolvit cursurile Institutului bucureștean, iar dacă le-ar fi absolvit ar fi urmat să facă parte din „generația '56”, binecunoscută publicului sub numele de „generația (promoția) de aur”. Valeriu Moisescu a debutat ca regizor la Galați cu spectacolul cu piesa *Într-un ceas bun* de Viktor Rozov, pentru realizarea căruia a solicitat ajutorul fostului său profesor Alexandru Brătășanu, în calitate de autor al decorurilor, iar premiera a avut loc la data de 10 mai 1955. La data de 21 octombrie 1956, același Valeriu Moisescu va avea o nouă premieră, cea cu piesa *Nota zero la purtare* de Octavian Sava și Virgil Stoenescu, spectacol în care va debuta Gina Patrichi. De abia apoi va avea loc premiera spectacolului cu capodopera caragialeană *D-ale carnavalului*. E vorba de scăpări de memorie până la urmă ne semnificative în contextul demonstrației pe care dorea să o facă în interviul sus-menționat Crin Teodorescu, dar care au importanța lor în structura, logica și acuratețea demersului nostru.

Ca orice teatru din provincie, dar mai cu seamă ca orice teatru nou fondat, care se află în miezul operațiunii de formare a unui public constant, și noul Teatru de Stat din Galați (devenit mai târziu Teatrul Dramatic, iar după 1989 Teatrul „Fani Tardini”) avea o dublă obligație. Mai întâi, pe aceea de „a schimba des afișul”, adică de a scoate un număr mare de premiere pe stagiune, lucru care presupunea un ritm de lucru extrem de susținut, o folosire la maximum a întregii trupe. În al doilea rând, Teatrul de Stat din Galați era obligat ca, trecând peste constrângerile ideologice extrem de serioase (să nu uităm, ne aflăm în ceea ce se cheamă „obsedantul deceniu”), să-și întocmească un repertoriu care să fie pe placul publicului spectator. Iar cum o tranșă semnificativă din acesta se recruta din rândul tinerilor, al adolescenților, al elevilor de liceu, o piesă precum *Nota zero la purtare* de Octavian Sava și Virgil Stoenescu nu putea fi decât foarte potrivită. E vorba, după cum bine se știe, despre o comedie agreabilă, ce se petrece în mediul școlar, cu elevi buni și elevi răi, cu profesori asemenea. Dar care plătea și ea un tribut contextului ideologic din epocă. Se pare că acest tribut a fost trecut cu vederea nu doar în anii premierei, ci și mult timp după aceea, semn că povestea romantică era mai puternic resimțită de spectatori decât concesiile ideologice cu pricina. Regizorul Valeriu Moisescu s-a decis să monteze piesa, dar nu găsea actrița potrivită pentru rolul principal feminin, eleva Mariana Pleșoianu. Și-a amintit, ca prin miracol, de Gina Patrichi și a făcut diligențele necesare pe lângă conducerea teatrului, spre a o angaja pe tânăra ale cărei studii teatrale fuseseră întrerupte pe neașteptate. „Luna de pe cer” promisă de Ștefan Iordănescu purta, așadar, acum un nume: Gina Patrichi. Lucrurile păreau că s-au rezolvat. Ginei Patrichi, care ocupa temporar un post de bibliotecară la Mamaia, vestea că i se propune să fie angajată la noul Teatru de Stat din Galați i-a fost dusă de fratele ei, Mircea Patrichi, cel ce avea mai târziu să scrie cartea *Gina Patrichi. Clike de viață* (Editura UNITEXT, București, 1996). Ea a acceptat propunerea, s-a dus la Galați, iar repetițiile au început. Regizorul Valeriu Moisescu mi-a povestit că, la un moment dat, s-au primit scrisori semnate de unii – preținși, reali? – foști colegi de facultate ai actriței, care își arătau „mânia proletară” față de angajarea Ginei Patrichi în teatru. A fost din nou nevoie de noi și mari eforturi pentru ca acestor scrisori să nu li se dea curs.



Valeriu Moisescu a jucat în viața Ginei Patrichi rolul salvatorului. Într-un fel, el a fost cel care a vegheat și i-a ocrotit destinul. Căci, după exmatricularea din institut, cele câteva rolișoare pe care Gina Patrichi le-a jucat cu diverse trupe de amatori puteau să-i afecteze talentul. În cartea *Victor Rebengiuc. Omul și actorul* (Editura Humanitas, București, 2008), marele artist povestește cât de mult a luptat profesoara lui, aceeași Aura Buzescu, spre a demola tot ce lui i se păruse că învățase, și învățase prost, la ateneele populare. Printre altele, spre a-i scoate din cap că a fi actor mare înseamnă a imita un alt actor mare, în cazul în speță pe Radu Beligan. Firește, în momentul în care a venit la Galați, Gina Patrichi avea încă potențialul activat în anii petrecuți pe băncile institutului. Dar șansa de a lucra cu regizori și alături de actori profesioniști a fost imensă, iar recunoștința actriței față de Valeriu Moisescu – pe măsură. Cu atât mai mult cu cât, tot sub bagheta regizorală a lui Valeriu Moisescu, Gina Patrichi își va face, în anul 1964, intrarea la Teatrul „Bulandra”, cu rolul Corinei din *Jocul de-a vacanța*. La 20 ianuarie 1986, Gina Patrichi scria: „Porți un sentiment special celor cu care ai pornit pe un drum care s-a dovedit a fi viața ta. Uneori, starturile se repetă. Primul rol pe care l-am jucat a fost, la Galați, în regia lui Valeriu Moisescu. Am debutat la București cu Corina din *Jocul de-a vacanța* tot în regia sa. Valeriu Moisescu este un fragment din autobiografia mea și eu din a lui. Și vreau să cred că, împreună, am contribuit solidar la prestigiul unei școli de teatru, pe care cu o necesară lipsă de modestie o considerăm parte integrantă din cultura românească – deoarece rolurile, destul de multe lucrate împreună, nu au fost niște simple partituri, ci componente ale armoniei lumii care se exprimă prin teatru.”

Nu dispunem, din păcate, de cronici de la spectacolul de debut al Ginei Patrichi, așa cum nu avem, din nefericire, cronici ale unor autori calificați și pentru alte montări gălățene în care a evoluat actrița. Revista de specialitate își trimitea cu greutate emisarii în teatrele de provincie, iar lucrul acesta se decontează negativ acum, peste ani. Într-un articol intitulat *Cum stăm cu critica teatrală?* apărut în nr. 10 din 1965 al revistei *Teatrul*, Crin Teodorescu avea dreptate să formuleze următorul reproș: „Este drept că anumite greutăți de ordin organizatoric împiedică revista *Teatrul*, în actuala ei formă editorială, să aibă o prezență mai vie, mai operativă în actualitatea teatrală.” Dar și în absența acestor documente care sunt ori aspiră să fie cronicile, putem intui că evoluția Ginei Patrichi în spectacolul ei de debut a fost mai mult decât meritorie. O confirmă faptul că, imediat după aceea, i s-a cerut să preia rolul Wanda Serafim din *Gaițele* de Alexandru Kirițescu, spectacol ce avusese premiera la data de 19 iulie 1956 în regia lui Virgil Sacerdoțeanu și în scenografia lui Ștefan Hablinski. Și, tot la scurt timp după rolul Mariana Pleșoianu, regizorul Valeriu Moisescu îi încredințase rolul Mița Baston din spectacolul cu piesa *D-ale carnavalului*.

Mariana Pleșoianu era o elevă-model, factor de echilibru într-o clasă în care se întâmplau multe. Carevasăzică, actriței i se încredințase un rol foarte apropiat de ceea ce se cheamă *ingenua*. Iar Wanda Serafim din *Gaițele* e tipul de vampă, de femeie fatală. Trecerea de la un gen la altul nu e tocmai la îndemâna oricărei actrițe. Or, această trecere va fi caracteristică pentru extrem de diversă paletă de roluri pe care le va interpreta actrița în perioada ei gălățeană, diversitate asupra căreia vom reveni.

Lucrarea lui Alexandru Kirițescu e o comedie foarte bună, asta în pofida faptului că, așa după cum arată Mircea Ghițulescu în capitolul „Critica și «Gaițele»” din cartea sa *Istoria dramaturgiei românești contemporane* (Editura Albatros, București, 2000),

piesa „care ar fi putut marca în epocă un moment distinct de înnoire a fost întâmpinată cu răceală nu numai de cronicarii teatrali, dar și de istoria și critica literară”. Sub titlul *Gaițele*, piesa, care se mai numește și *Cuibul de viespi*, a fost jucată la Teatrul Național din București în anul 1933. Obtuzitatea în receptare se va perpetua și mai târziu. Adică după 23 August 1944. Vremurile impuneau o grilă de lectură partizană. Mircea Ghițulescu reamintește că Simion Alterescu scrisese pentru volumul de *Teatru* din 1957 o prefață care e „o catastrofă proletcultistă” și observă că „tonul fusese dat și stăruie încă în cronica din 1971 a lui Radu Popescu” care scria că succesul piesei se explică „prin tendința aspru demascatoare a unei lumi pe care marea masă a poporului nostru a urât-o”. E adevărat, constrângerile ideologice au marcat grav critica teatrală, dar ele l-au marcat chiar și pe dramaturg, care scria în luna mai a anului 1956, deci cu trei ani înainte de momentul în care piesa i se reprezenta la Galați, un text intitulat *Cum am ajuns să scriu această piesă*, pe care-l reproduc în întregime, tocmai fiindcă mi se pare definitoriu pentru spiritul vremurilor cu pricina, un spirit ce-și va lua tainul și în atitudinea autorităților culturale față de unele spectacole în care a jucat Gina Patrichi.

„Împrejurări familiale mă determinaseră să locuiesc, câțva timp, la Craiova. Pe acea vreme, Oltenia – și așa rămăsese până la reforma agrară înfăptuită de clasa muncitoare după 23 August 1944 – aparținea la vreo nouă sau zece familii de mari moșieri, pe ale căror pământuri țărani pâlmași erau exploatați cu sălbăticie. Mai toți acești latifundiați figurau ca membri în Consiliul de Administrație al faimoasei Bănci a Comerțului, care lua de la țărani dobânzi ce mergeau uneori până la sută la sută. Între marele moșier și marele cămătar, muncitorul de pământ se zbătea de moarte.

Cunoscusem de mai înainte viața ticăloasă, de lux și luxură, dusă de clasele stăpânitoare. Acolo însă, în Oltenia, am avut prilejul să cunosc îndeaproape pe acești moșieri și zarafi din care se recrutau conducătorii țării. Am cunoscut lăcomia, avariția, trufia și cinismul lor, lipsa din sufletele lor a oricărui simțământ uman, bestialitatea lor. Am fost zguduit de ură și scârbă. Și atunci, încercând să urmez pilda strălucită a marilor înaintași realiști ai scenei, am luat calea satirei sociale și am scris *Gaițele*, piesă în care m-am străduit cu adevăr și mânie să demasc lumea putredă ce mi se dezvăluise în toată hâda ei goliciune.

Așa s-a născut piesa de față. Premiera a provocat stupefactive, s-a râs, dar cu inima strânsă. Spectatorul burghez simțea ceva amar pe cerul gurii. Critica teatrală a vremii oglindește, de altminteri, cu prisosință această stare de spirit a spectatorului burghez. Neputând trece cu vederea și temându-se totodată de ecoul pe care piesa l-a stârnit în publicul mare, așa-zisele ziare democate încercau să semene confuzie. Tăgăduind caracterul realist al piesei, cronicarii acestor gazete se sileau să scoată în relief doar anumite merite de ordin formal, subliniind mai ales elementele ei de comedie, pe care le izolau de însăși intenția cu care a fost scrisă. În reaua lor credință, acești preținși critici susțineau că *autorul a exagerat*, că nici mediul, nici caracterele nu sunt verosimile. Cronicarul ziarului *Lupta*, de pildă, încerca să se consoleze: «Noroc că ne aflăm – scrie el – în fața unei formidabile tendințe de a șarja anumite defecte...»

Cu alte cuvinte, *nu-s boierii așa de răi cum vrea să-i înfățișeze Alexandru Kirițescu*.

Era, evident, o încercare de a prezenta piesa drept o minciună, de a înfățișa pe autor drept un calomniator și de a scoate basma curată pe cei în care lovea. Alăturându-și glasul, cronicarul ziarului *Adevărul* mă sfătuia, cu perfidie, după apariția pe scenă a *Gaițelor*, să abandonez teatrul și să scriu... *romane din viața*



periferiei bucureștene. Or, dacă aceasta era atitudinea ziarelor așa-zise democratice, se subînțelege lesne cum au întâmpinat *Gaițele* gazetele fățiș reacționare. De la *Universul* și până la oficiosul *Epoca*, toate aceste foi au tăbărit asupra piesei, acoperind-o cu injurii și categorisind-o *printre piesele ratate*, spălându-se în felul acesta *cinstitele obraze* ale burgheziei și moșierimii de *ofensa* ce li se adusese.

Toate acestea arată limpede *libertatea* de care se bucura în acea vreme scriitorul care voia să înfățișeze în opera sa realitățile sociale, *libertate* care, în cazul piesei *Gaițele*, s-a tradus nu numai prin imediata retragere a piesei din repertoriu, dar și prin refuzul editorilor de a o tipări. Dacă astăzi, după atâția ani de la premieră, a devenit cu puțință editarea ei, aceasta nu este o simplă întâmplare. După cum nu o simplă întâmplare a făcut ca, după 23 August 1944, odată cu eliberarea țării și a poporului, *Gaițele* să înregistreze la Teatrul Național din București – fără a mai vorbi de celelalte teatre din provincie – un număr de peste patru sute de reprezentații, în timp ce de-a lungul atâtor ani până în 1944 ea n-a însumat decât patruzeci de penibile apariții pe scenă.

Eu văd în râsul și aplauzele zecilor de mii de muncitori, intelectuali, ostași care au asistat la spectacolele respective o verificare a realităților exprimate în piesa mea: am văzut că nu am greșit când am înfățișat în *Gaițele* lumea moșierilor și a burghezilor, așa cum am cunoscut-o. Căci masele au găsit în ea ceea ce eu și intenționeam să dezvălui: o lume în putrefacție morală, sortită pieririi — o lume pe care orice om cinstit nu o poate privi fără ură și revoltă.

Primele premiere ale nou-creatului teatru dramatic s-au desfășurat în Sala Clubului Șantierului Naval din Galați (SNG). Acolo a evoluat Gina Patrichi atât în spectacolul său de debut cu *Nota zero la purtare*, cât și în *Gaițele*. Dar următoarea

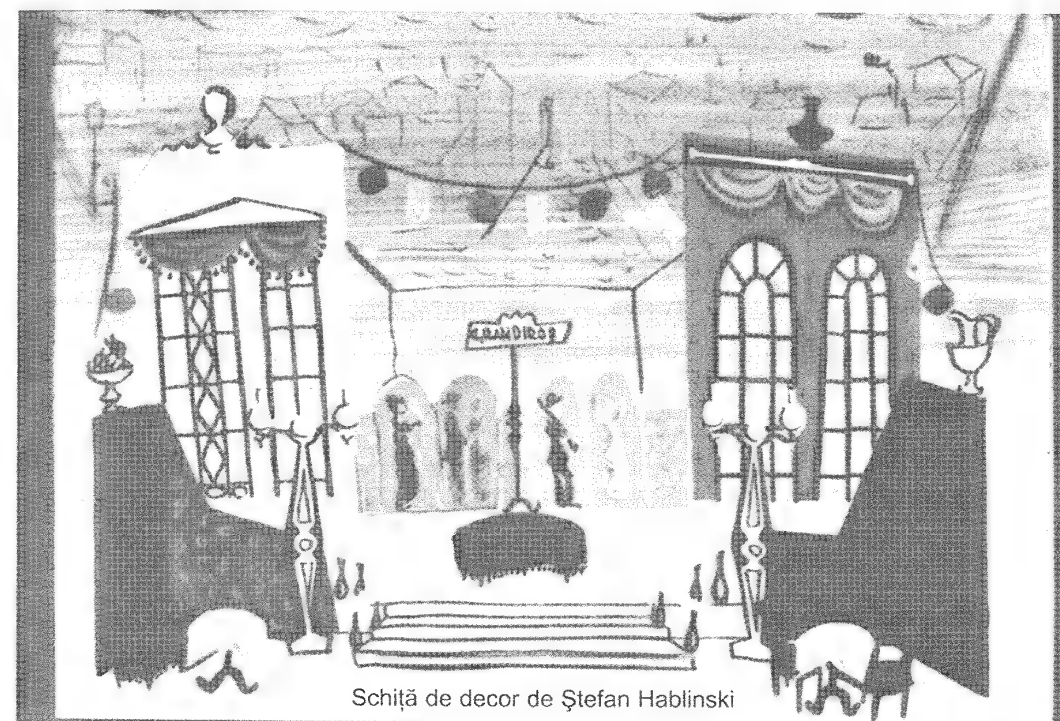
premieră, cea cu *D-ale carnavalului*, urma să aibă loc în actuala sală a Teatrului „Fani Tardini”, cunoscută la acea vreme gălățenilor ca sala „Grigore Ureche”. Lui Valeriu Moiescu i se încredințase regia acestei comedii pentru care, așa cum se va dovedi în timp, regizorul va face o adevărată pasiune, căci o va monta apoi și la Teatrul din Oradea (premieră: 31 decembrie 1959), la Teatrul de Stat din Ploiești (premieră: 5 iunie 1962), la Teatrul Național din Craiova (premieră: 15 martie 1969), la Teatrul Dramatic „Mihai Eminescu” din Botoșani (premieră: 9 mai 1970), din nou la Teatrul Dramatic din Galați (premieră: 12 februarie 1972), la Teatrul „V. F. Komissarjevski” din Leningrad, oraș care a revenit, după abolirea formală a comunismului și în Rusia, la vechiul său nume, Sankt Petersburg (premieră: 12 iulie 1982). Ba chiar, cu ocazia spectacolului regizat la Teatrul Național din Craiova de Mircea Cornișteanu, în stagiunea 2001–2002, Valeriu Moiescu va fi invitat în calitate de scenograf. De altfel, la unele dintre versiunile scenice anterioare, Valeriu Moiescu își asumase și concepția scenografică a spectacolului.

Pentru prima versiune de la Galați, regizorul făcuse apel la scenograful Ștefan Hablinski și întocmise o foarte bună distribuție, din care făceau parte actorii Ștefan Bănică (*Jordache*), Călin Botez (*Iancu Pampon*), Ricardo Colberti (*Nae Girimea*), Dimitrie Dunea (*Un catindat la percepție*), Mihai Pălădescu (*Mache Răzăchescu*), Gina Patrichi (*Mița Baston*), Liana Sacerdoțeanu (*Didina Mazu*) și Coca Merize (*O mască*).

Autoritățile locale gălățene țineau cu orice preț ca premiera să aibă loc într-o zi „festivă”, „cu semnificație”. Iar acea zi era 30 decembrie 1956. 30 decembrie era „Ziua Republicii”. Nu conta că încă nu era asigurată încălzirea sălii, că în acea seară festivă spectatorii au fost siliți să stea cu paltoanele pe ei. Nu a contat nici că nu erau gata toate costumele, astfel încât, așa după cum mărturisește regizorul



Distribuția de la *D-ale carnavalului*



Schită de decor de Ștefan Hablinski

în *Persistența memoriei*, pauza dintre actul întâi și actul al doilea a fost ceva mai lungă, fiindcă directorul adjunct al teatrului a fost silit să alerge într-un taxi pe la diversele cooperative din oraș spre a aduna costumele. „Asta a fost hotărârea Comitetului județean de partid (era de fapt vorba despre comitetul regional ori raional de partid, în conformitate cu împărțirea administrativ-teritorială a țării la vremea aceea / nota n., M. M.), ca noua clădire a teatrului să se deschidă în mod festiv: să se sărbătorească odată cu deschiderea teatrului și ziua republicii. Era o dispoziție în spiritul unui festivism absurd, peste care nu se putea trece. După asta, teatrul și-a închis porțile pentru finalizarea lucrărilor”, notează regizorul.

Momentul în care *D-ale carnavalului* își găsea locul în repertoriul Teatrului Dramatic din Galați are o semnificație aparte în procesul reteatralizării teatrului în România, proces studiat în detaliu de Miruna Runcan în cartea sa *Teatralizarea și reteatralizarea în România* (Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2003). În anul 1956, apăreau în presă o seamă de articole ce au constituit o veritabilă serie polemică. Astfel, lui Vlad Murgu îi apărea la 9 martie 1956 articolul *Regia de teatru – o problemă actuală*, urmat de *Meșteșug și artiști* de Mihai Raicu (16 martie), *Îndrăzneala este acolo unde începe arta* de Sorana Coroamă (28 martie), *Regizorii tineri, presa și altele...* de George Rafael (6 aprilie), *Problemele regiei într-un punct critic* de Ion Șahighian (20 aprilie), *Autenticitate și creație* de Radu Stanca (2 iunie), *Arta regiei nu a rămas în urma artei actricești* de George Dem Loghin (22 august). În evaluarea propusă de Miruna Runcan, un rol aparte l-a avut înființarea *Cenacului tinerilor regizori*, din care făceau parte Liviu Ciulei, Sorana Coroamă, Dan Nasta, Horea Popescu, Mihai Raicu, George Rafael, George Teodorescu și alții. Aceștia au întocmit și prezentat la Consfătuirea oamenilor de teatru care a avut loc în luna ianuarie a anului 1957 un referat în care discută despre necesitatea afirmării tinerilor creatori de spectacole, dar și despre modalitatea estetică specifică prin care se poate realiza o atare afirmare. Referatul, citat de Miruna Runcan în cartea ei, pornește de la o întrebare: „De ce nu se conturează mai viguros personalitatea regizorului în spectacol? Răspunsul atârână de împătritul aspect: al culturii ideologice și estetice, al culturii profesionale, al concepției regizorale și al pedagogiei.” Regizorului îi revine misiunea de a elabora ceea ce s-ar chema o poetică specifică a reprezentației, cu un efect clar asupra receptorului. „Spectatorul nu cere să-i analizezi un text, să-i explici, ci, prin sinteză poetică, el cere să-l stăpânești, să-l mâni, să-l alergi, iar la capătul labirintului care l-a târât în apele lui frământate să-i deschizi un petic de lumină în care să se regăsească cu ochi noi.”

Despre montarea gălățeană care a avut premiera formală la 30 decembrie 1956, iar pe cea reală la data de 24 februarie 1957, avem o mărturie semnată de regizorul Dan Nasta în ziarul *Flacăra Iașului*, ediția din 14 aprilie 1957. Aici, este evidențiată dorința de „înnoire a stilului de interpretare a marelui nostru clasic pe linia unei acute stilizări plastice, a unei sinteze caricaturale, care-și are originile în *commedia dell'arte*”. Și Dan Nasta va profeti: „Acest experiment făcut cu interpreți tineri va aduce, credem, o serioasă contribuție teoretică la regia spectacolului caragialesc.”

Valeriu Moiescu apreciază că „spectacolul cu *D-ale carnavalului* a fost prima încercare de reinterpretare scenică a celebrei comedii caragialești”. Mai povestește regizorul că scenograful Ștefan Hablinski, polonez de origine, spunea: „Ăștia o să ne dea afară din țară, dacă o să vadă decorurile făcute de mine.” Și aceasta, „pentru că — scrie Valeriu Moiescu în cartea sa *Persistența memoriei* — imaginea scenică era cu totul alta decât cea acreditată de tradiția montărilor *Caragiale*”.



Să mai observăm ceva. În prima versiune de la Galați, evoluau Gina Patrichi (*Mița Baston*) și Ștefan Bănică (*Iordache*). În spectacolul de la Ploiești, în rolul Pampon, juca Toma Caragiu. În legendarul spectacol pe care îl va realiza pe scena de la Teatrul „Bulandra” regizorul Lucian Pintilie, îi vom regăsi pe Gina Patrichi (*Mița Baston*), Ștefan Bănică (*Iordache*) și pe Toma Caragiu (*Pampon*).

Așadar, îndată după spectacolul cu *D-ale carnavalului* din 31 decembrie 1956, noul sediu al Teatrului din Galați a fost reînchis, pentru finalizarea lucrărilor. Nu înseamnă că trupa a fost trimisă în vacanță. Iată, în acest sens, mărturia lui Ion Focșa, pe vremea aceea actor la Galați, așa cum apare ea în cartea *Ghinionul a fost norocul meu* (Editura Naste, Pitești, 1999): „Teatrul trecea atunci printr-o perioadă foarte grea. Sala «Urechia», vechea sală de teatru aflată acum în reconstrucție, nu era gata. Se mai lucra la sistemul de încălzire și la montarea orgii de lumini. Deci am abandonat orice fel de activitate: era iarnă, frig, nu repetam, nu jucam și, în această inactivitate, plictisiți, descurajați, a apărut o promisiune care foarte curând s-a transformat în realitate: vom juca la Sinaia!

Aproape că nu ne venea să credem că vom juca douăzeci de zile pe Valea Prahovei, cu sediul la Sinaia, până ce va fi gata sala teatrului. Aici, am avut condiții foarte bune: locuiam la Hotelul «Caraiman», dar acest lux l-am plătit din greu. Jucam câte trei spectacole pe zi, atât la sediu, cât și în deplasare cu cele două piese, *Gaițele* și *D-ale carnavalului*, care aveau distribuții paralele.

Sinaia devenise în acea iarnă raiul pe pământ, de parcă-l apucasem pe Dumnezeu de picior. Într-o duminică, au venit să ne vadă spectacolele Alexandru Finți și Liviu Ciulei; atunci, acesta din urmă a pus ochii pe Valeriu Moisescu, care montase *D-ale carnavalului*. Și, până la urmă, l-a luat la Teatrul «Bulandra», când a devenit el director. Spectacolul era foarte interesant, cu multe lucruri noi și îndrăznețe. Finți avea unele rezerve, dar lui Ciulei i-a plăcut spectacolul, căci concepția lui Valerică se încadra în tonul dat de el, de reteatralizare a teatrului.“

Să reamintim că operația de reteatralizare a teatrului a început odată cu apariția unui nou limbaj scenografic. Crin Teodorescu observa, într-un articol scris în anul 1958, că în cadrul scenic nou-creat, inovat de „decorator“ (a se citi scenograf – nota n., M. M.), jocul actorilor nu poate rămâne identic cu cel din vechiul cadru. Observația e reluată în articolul *Teatrul și inovația* (fără dată specificată), publicat, postum, pentru întâia oară în volumul *Crin Teodorescu* (ed. cit.). Aici, regizorul și teoreticianul scrie: „Nu se mai joacă de dragul *imitării*, nici de dragul *trăirii*, ci jocul devine o trimitere către o semnificație. Un semn obiectiv al unei realități complexe, generale, abstracte chiar. Operația de demitificare și demistificare, de deromantizare, de dezumflare a falselor concepte se transformă în sarcini actricești. El (regizorul, nota n., M. M.) a trecut, împreună cu actorii, la construirea unor imagini sintetice, a unor acțiuni scenice cu funcție de imagini poetice, care, în obiectivitatea lor concretă, șocantă, să obiectiveze esențial sensul profund al piesei. Imagine sintetică, pentru că ea nu include numai elementele vizuale (nu e numai un tablou), ci toate impresiile primite de pe scenă și, în primul rând, jocul actorilor (subl. n., M. M.), organizate de regizor într-o situație obiectivă. Și aceasta este un semn către o trimitere. Se reușește astfel să se sintetizeze – obiectiv, concret – realități complexe și abstracte de relații umane și de idei, pe care dialogul numai le-ar fi pierdut.“ Și Crin Teodorescu îl citează pe Peter Brook, care spunea: „Când ați uitat dialogul, chiar când ați uitat totul din piesă, vă rămân imagini..., de la care plecând puteți să reconstituiți opera, să-i regăsiți sensul filosofic.“

Într-un articol intitulat *Regizori și actori*, publicat în nr. 9 din 1966 al revistei *Teatrul*, Crin Teodorescu va reveni, pe un ton încă și mai categoric, asupra problemei, scriind că „obligăm actorul să nu-și compună în general personajul, ci să reacționeze cât mai just și mai nuanțat la *situațiile* în care se află implicat, să joace *relațiile*“.

Tot Crin Teodorescu scria în nr. 4 din anul 1966 al publicației de specialitate articolul *Prezența clasicismului*, care se încheia pe un ton ferm: „Nu putem crește originali decât pe o rădăcină trainică. Avem nevoie de clasicitate!“

Nevoia de clasicitate și obligația de redimensionare, de reprojecție a jocului actoresc s-au manifestat în felul în care Crin Teodorescu a montat în stagiunea 1956–1957 la Teatrul din Galați piesa lui Tirso de Molina *Don Gil de Ciorap verde*, în care Ginei Patrichi i-a revenit rolul Dona Clara. În distribuția spectacolului, care a avut premiera la data de 22 iunie 1956, mai puteau fi văzuți actorii Ștefan Bănică, Ricardo Colberti, Dana Comnea, Dimitrie Dunea, Valeriu Grama, Nicolae Ifrim, Nicoleta Oancea, Boris Olinescu, Mihai Pălădescu, Florin Predună și Sebastian Radovici. Semnificativ faptul că regizorul făcuse apel și la ajutorul unui coregraf, în persoana lui Emeric Tus.

În numărul 9 din 1957 al revistei *Teatrul*, găsim o cronică semnată de Ovidiu Drimba, în care erau comentate „în oglindă“ spectacolele cu piesa lui Tirso de Molina înscenate la Teatrul de Stat din Galați și, respectiv, la Teatrul Municipal din București (viitorul Teatru „L. Sturdza-Bulandra“). Acesta din urmă avusese premiera la data de 13 iunie 1957, iar regia îi aparținea lui Mihai Paxino, scenografia lui

Mircea Marosin și în distribuție apăreau actorii Virginica Popescu, Vasile Florescu, Emilia Manta, Vasilica Tastaman, Vasile Hulubei. Ovidiu Drimba scria: „În ceea ce privește spectacolele discutate, preferința noastră merge spre cel de la Galați, în orice caz mai viu, mai interesant, mai aproape de condițiile cerute.“ Și tot Ovidiu Drimba nota: „În Dona Clara, apariția Vasilicăi Tastaman a fost remarcabilă; la fel, Gina Patrichi (Galați), deși prețiozitatea acesteia în emisia vocală nu are nicio justificare psihologică în textul lui Tirso.“ Nu știu dacă dreptatea era de partea cronicarului, dacă nu cumva acesta era încă tributatar concepției psihologizante referitoare la modalitatea de creare a rolului, ori dacă în glasul Ginei Patrichi era, cu adevărat, ceva prețios, și reproșul era, prin urmare, justificat. Știu doar un lucru: Gina Patrichi, pe lângă alte multe calități care au făcut din ea una dintre cele mai mari actrițe pe care le-a avut teatrul românesc în a doua jumătate a secolului al XX-lea, dispunea de o voce cu un timbru absolut special. O confirmă faptul că va fi de nenumărate ori solicitată în spectacolele de teatru radiofonic, aici vocea fiind, după cum lesne se poate înțelege, un element definitoriu, indispensabil întru precizarea identității personajului, a particularizării acestuia. Nu e însă mai puțin adevărat că într-un interviu acordat, peste ani, Magdalenei Boianu, Gina Patrichi spunea: „Eu m-am lucrat cu răbdare și obstinație. Dintr-un firicel de glas am obținut o voce care se aude bine. Mi-am dat seama că trupul trebuie să devină un instrument în mâna mea și nu eu să fiu sclava lui- deci au urmat multe ore de gimnastică, ore de oboasă și infern. M-a preocupat limba pe care o rostesc pe scenă, limba română cea adevărată, ferindu-mă să mă las furată de expresiile vulgare ale străzii. Așa m-am descoperit dintr-odată că iubesc limba pe care o vorbesc, că o redescopăr și c-o folosesc cu pasiune de filolog. M-a preocupat și mă preocupă tot ce mă înconjoară și această curiozitate mi-a cultivat sensibilitatea, i-a ascuțit spiritul critic și astfel am căpătat criterii noi de judecată. Deși relația cu viața nu e așa de simplă cum pare, e totuși o soluție prin care-ți amâni bătrânețea. Pentru că nimeni nu poate ocoli legile naturii...“

Gina Patrichi încheia primul ei an de actriță profesionistă cu numeroase motive de satisfacție. Indiscutabil, stagiunea fusese fructuoasă, iar cele patru roluri ce i-au fost încredințate pe parcursul ei erau de facturi diferite. Diversitatea, capacitatea de a aborda roluri de naturi extrem de diverse o vor individualiza pe actriță.

În perioada 1956–1963, petrecută ca actriță a teatrului gălățean, Gina Patrichi a jucat în treizeci de premiere, pe texte de facturi stilistice felurite. Enorm. A avut parte, deopotrivă, de roluri principale, dar și de roluri secundare ori doar de figurație. Nu a refuzat niciun rol. A trecut cu ușurință de la tragedie la comedie, de la roluri de subretă (*Hangița*, *Vicleniile lui Scapin*, *Jocul dragostei și al întâmplării*), la cele de dramă (*Nora*), de la personaje puternice, hotărâte (*Tânăra gardă*), la altele, tandre, romantice (*În căutarea fericirii*, *Orașul visurilor noastre*, *Poveste din Irkutsk*), de la vampa Wanda Serafim la timida, insipida și totodată generoasa Gena din *Titanic* val/s. Nu cred că e la îndemâna oricărei actrițe să parcurgă atât de ușor calea de la nefericita Noră la vesela Zerbinette din *Vicleniile lui Scapin*, ambele jucate în stagiunea 1958–1959. Nu e la îndemâna oricui ca la 23 de ani să joace Nora. Actrița însăși a fost o vreme framântată de întrebări legate de posibilitățile ei de rezolvare a rolului. „Pot eu, la cei 23 de ani pe care îi am, să creez acest personaj profund uman, autentic și emoționant, fără să-l trădez nicio clipă?... Când am primit textul piesei, Nora îmi era complet necunoscută, o femeie străină cu care nu aveam nimic în comun, pe care o priveam cu detașare și chiar cu un ușor dispreț. Nimic din ce făcea ea nu aș fi făcut eu. Între noi nu era niciun fel de simpatie până





Lucietta din *Gâlceville din Chioggia* de Goldoni

când am simțit că o tratez nedrept și că mă situez într-o stare de expectativă. Am devenit atentă și cercetătoare. Citeam și repetam cuvinte care o caracterizează și m-am surprins, într-o bună zi, obsedată de atitudini și fraze care nu erau ale mele. Am ajuns să gândesc ca ea, să devin dintr-odată ea. Investiția a fost, totuși, reciprocă. Pentru că această femeie pe care o interpretez poartă, la rândul ei, datele mele. Este, de fapt, un transfer de personalități.”

În întreaga perioadă cât a fost actriță la Galați, Ginei Patrichi i-a repugnat ideea că provincialismul face parte din „marca de înregistrare” a unui teatru de provincie. Cum se aruncase în artă, așa după cum mărturisea undeva, „ca într-o primă iubire”, știa că arta ei nu poate să existe în afara respectului pentru public. Ceva mai târziu, într-un interviu publicat de Eva Sârbu în revista *Cinema*, Gina Patrichi spunea: „Nu se poate vorbi despre public în general. Se poate vorbi despre niveluri de civilizație, de trai, de cultură al unui popor și în funcție de asta se poate spune că publicul este important, chiar determinant pentru artă, în cazul nostru, pentru reprezentația de teatru sau cea de film”. După ce dobândise experiență, după ce va cutreiera, grație importanțelor spectacole în care a jucat, semnificative meridiane teatrale, Gina Patrichi a ajuns la concluzia că „publicul cel mai bun ar fi format din tineri. Tinerii sunt vii, nealterați de dogme, de prejudecăți, foarte dreapți și sinceri. Dacă ceva nu le place, au curajul și libertatea interioară de a părăsi sala. Mi se pare o atitudine dreaptă, fățișă”. Cu tinerii, credea actrița se poate purta un dialog care interesează un artist „pentru că este într-adevăr un dialog”.

Dacă stai și analizezi comparativ paleta rolurilor interpretate de Gina Patrichi la Galați cu cele pe

care le va primi din 1964 încolo la Teatrul „Bulandra”, balanța înclină în favoarea celor realizate într-un teatru de provincie, aflat la vremea începuturilor. La Galați, Gina Patrichi a jucat și mult, și cu folos. O dovedește teatrogafia ei extrem de bogată. A avut șansa de a apărea în spectacole regizate de Crin Teodorescu, Valeriu Moisescu, Corneliu Zdreăuș, Ariana Kunner, Vlad Mugur, Ion Bologa, Eugen Dovidis, Ovidiu Georgescu, Gheorghe Jora. Sigur, unele nume au rezonanță și azi, altele sunt aproape necunoscute, chiar și cititorului avizat.

În răstimpul petrecut ca actriță a Teatrului din Galați, Gina Patrichi a jucat în spectacole pe texte din următoarele dramaturgii:

1. Literatură dramatică românească clasică: *Gaițele*, *D-ale carnavalului*, *Titanic vals*;

2. Literatură dramatică română contemporană: *Nota zero la purtare*, *Mormolocul* (de C. Sincu și V. Nițulescu), *Mireasa desculță* (de Sütő András și Hajdu Zoltán), *Ecaterina Teodoroiu* (de Nicolae Tăutu), *Siciliana* (de Aurel Baranga), *Celebrul 702* (de Alexandru Mirodan), *Marele fluviu își adună apele* (de Dan Tărchilă), *Mi se pare romantic* (de Radu Cosașu), *Taina* (de Horia Stancu);

3. Literatură dramatică uni-versală clasică și contemporană: *Don Gil de Ciorap verde*, *Gâlceville din Chioggia*, *Hangița*, *Nora*, *Speranța*, *Vicleniile lui Scapin*, *Prometeu încetușat*, *Jocul dragostei și al întâmplării*;

4. Literatură dramatică rusă și sovietică: *Furtuna*, *În căutarea fericirii*, *Orașul visurilor noastre*, *Poveste din Irkutsk*, *Balul florilor*, *Umbra*;

5. Adaptări: *Harap-Alb*, *Micuța Dorrit*, *Lângă Poarta Brandenburg*, *Tânăra gardă*.



Zerbina din *Vicleniile lui Scapin* de Molière

Am plasat separat spectacolele realizate pe texte din literatura dramatică rusă și sovietică, deoarece numărul lor e simptomatic pentru vremurile respective, când legăturile cu Moscova erau încă extrem de strânse, statutul României de vasal al regimului de la Kremlin era semioficializat, iar teatrele erau obligate să-și proiecteze repertoriile, strict controlate de altfel, în funcție de această realitate. Uneori, era absolut obligatoriu ca premierele să aibă loc cu ocazia aniversării Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, adică în seara de 7 noiembrie. Așa a fost cazul și la Teatrul din Galați, cu spectacolul cu piesa *Orașul visurilor noastre* de Aleksei Arbuzov, spectacol regizat de Ion Bologa, în care Gina Patrichi juca rolul Niura (premiera: la 7 noiembrie 1959), ori cu cel cu *Tânăra gardă*, dramatizare de Nikolai Ohlopkov, pus în scenă de Vlad Mugur, în care Ginei Patrichi îi revenea rolul Liubov Șevțova.

Se cuvine reamintit că pe toată durata celor aproape cincizeci de ani cât România a fost sub ocupație comunistă, cenzura s-a făcut resimțită în toate domeniile vieții spirituale, în cel al teatrului cu o osârdie ieșită din comun. De altfel, trecerea de la cenzura antonesciană la cea deja infestată de comunism s-a făcut extrem de rapid. În cartea *Scenele teatrului românesc: 1945–2004. De la cenzură la libertate* (Editura UNITEXT, București, 2004), Marian Popescu întocmește ceea ce el numește un „Mic documentar despre cenzura teatrului în România (1944–1989)”, din care rețin că la 12 septembrie 1944, prin articolul 16 al *Convenției de armistițiu* dintre guvernul român și guvernele Națiunilor Unite, se stabilește că „tipărirea, importul și răspândirea, în România, a publicațiilor periodice și neperiodice, prezentarea spectacolelor de teatru și a filmelor [...] vor fi executate în acord cu înaltul Comandament aliat (subl. M. M.)”, adică sub control sovietic. În respectul „Mic documentar”, se precizează că „spectacolele de teatru, cele de revistă erau aprobate de către Comisia Aliată de control după aprobarea prealabilă a cenzurii pentru aplicarea art. 16 (menționat mai sus, nota n., M. M.)”, care funcționa în cadrul Ministerului Propagandei.

În cartea *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc* (Editura „Curtea Veche”, București, 2005), Adrian Cioroianu consacră un subcapitol rolului Comisiei Aliate de Control. „Organismul care conducea România nu era alcătuit din factorii constituționali – regele și guvernul –, ci din așa-numita Comisie Aliată de Control (CAC, comisie propriu-zis sovietică, din moment ce reprezentarea anglo-americană era mai mult simbolică).” Ea era condusă *de facto* de general-locotenentul Vladislav P. Vinogradov. Această comisie, care trebuia să fie un factor de pacificare, va juca, în fapt, un rol contrar. „Ea va deveni principala instituție a statului român în perioada următoare, instaurând un control plener, politic-partizan și pe deplin interesat asupra societății, de la armată la presă, de la cultură la viața politică și economică.”

Chiar și după dizolvarea Comisiei Aliate de Control, omniprezența sovietică rămăsese o realitate. În cartea Floricăi Ichim *La vorbă cu Vlad Mugur* (Fundatia Culturală „Camil Petrescu” și Revista „Teatrul azi”, București, 2000), dar și într-un interviu pe care marele regizor i l-a acordat Sandei Vișan pentru postul public de televiziune (TVR), se fac referiri frecvente la prezența consilierilor sovietici în viața teatrală românească. Această prezență mergea până acolo, încât consilierii cu pricina intrau, când le poftea inima, la cursurile de la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică, unde, așa după cum scrie Valeriu Moisescu în cartea sa, se preda o variantă falsificată și reducționistă a metodei stanislavskiene.

Un alt organism prin care s-a realizat sovietizarea țării a fost așa-numitul ARLUS (Asociația Română pentru Strângerea Legăturilor cu Uniunea Sovietică).

Și acestuia i se consacră un capitol în cartea *Pe umerii lui Marx* („Studiu de caz: O întreprindere intelectuală ARLUS în 1944”). Respectiva asociație își are originile îndepărtate în cele câteva mici asociații care existau chiar înainte de cel de-al Doilea Război Mondial, precum fusese „Amicii U.R.S.S.”. La 20 octombrie 1944, un grup de intelectuali își dădeau întâlnire în casa medicului și profesorului universitar Constantin I. Parhon și hotărâu înființarea unei asociații de prietenie cu Uniunea Sovietică. La 17 decembrie, asociația cu pricina își va face cunoscută schema organizatorică, absolut impresionantă. „Nu riscăm deloc – scrie Adrian Cioroianu – afirmând că ARLUS rivalizează acum, prin multilateralitatea preocupărilor sale, cu Universitatea și Academia, instituții pe care, de altfel, le va depăși în complexitate.” În secția de teatru, conform organigramei reproduse de istoricul menționat, președinte este regizorul Raoul Bulfinski (?) [e vorba, probabil, despre actorul Romald Bulfinski], „ajutat de marele artist de operetă și teatru al vremii Vladimir [Velimir, *n.red.*] Maximilian și de Dida Solomon-Callimachi; secretar este artista de teatru, celebră în epocă, Beate Fredanov, bibliotecar Sandu Eliad, membri Dina Cocea, Radu Beligan și Ion Șahighian”. Scenografa Elena Pătrășcanu, soția liderului comunist Lucrețiu Pătrășcanu, care va fi de altfel arestată odată cu acesta, figurează în conducerea Secției de propagandă a ARLUS. Sub egida ARLUS, va ține cursuri de regie Ion Sava, același Ion Sava care în cartea de interviuri a lui Ion Biberi *Lumea de mâine*, apărută mai întâi în 1945 la Editura Forum, visează durarea pe ruinele Teatrului Național a unui „Bloc al artelor” și care va declara că, atunci „când se va scrie istoria regiei teatrale, se va vedea că trebuie început cu poporul rus”.

De fapt, ARLUS era unul dintre instrumentele utilizate pentru vasta operațiune de sovietizare a României. În cartea *O noapte atât de lungă. Apogeul regimului totalitar în Europa 1935–1953*, coordonată de Stéphane Courtois, se pot citi următoarele: „Pe scurt, există evidente și sugestive analogii între anexiunile din 1939–1941 și sovietizarea Europei de Est de după cel de-al Doilea Război Mondial. În ambele regăsim aceeași dualitate. Ca fațadă, avem *republici* independente sau *democrații populare*, adică state care, conform cu voința unei părți a populației lor, au ales comunismul ca ideologie conducătoare. În realitate, sunt state supuse în același timp modelului stalinist al comunismului și hegemoniei statului sovietic. Aceste două imagini – una virtuală, cealaltă reală – rămân până în 1989 trăsătura lor distinctă.” Și tot în cartea respectivă se spune că „de la Tirana la Varșovia, marii-preoți ai culturii oficiale – Wazyk în Polonia, Moraru în România, Révai în Ungaria etc. –, ca emuli zeloși ai lui Jdanov, au condus cu o mână de fier literatura și arta. De acum înainte, totul venea de la Moscova și... totul ducea la Moscova”. Poate că Nicolae Moraru nu a fost cel mai mare „preot al culturii oficiale” din România în perioada imediat următoare preluării puterii de către comuniștii susținuți de Moscova. Importantă este însă ideea dominației moscovite.

Ar fi însă cu totul fals dacă s-ar crede că în anii '50, ori pe toată durata acestora, teatrul românesc ar fi fost total sovietizat. De altfel, dacă urmărim cazul concret al teatrului gălățean, de la care au pornit observațiile de mai sus, se cuvine să remarcăm că textele din dramaturgia rusă și sovietică intrate în repertoriu, poate doar cu excepția dramatizării după *Tânăra gardă*, erau valoroase. Vom vedea ceva mai încolo că, în anii '80, un anume tip de dramaturgie sovietică, cea care realiza, așa după cum se spunea în mod frecvent în cronici, „crestomația sufletului slav”, va fi la mare căutare, va fi jucată cu plăcere deopotrivă de teatre, cât și de actori. Din motive pe care le voi detalia la timpul potrivit. Nu pare, așadar, total, dacă nu cumva chiar





deloc deplasat articolul *Voci din trecut* scris de Crin Teodorescu și publicat în nr. 10 din 1967 al revistei *Teatrul*, în care, în esență, e vorba despre importanța literaturii dramatice ruse și a felului în care ea fost receptată în anii '30 în România.

Am mai spus-o: dispunem, din păcate, de foarte puține cronici la spectacolele din acea vreme ale Teatrului de Stat din Galați în care a jucat Gina Patrichi. Cronici pe care să le putem credita cu valoarea de document. Există câteva amintiri, fructe ale memoriei, risipite ici și acolo. Bună observația lui Adrian Cioroianu, dintr-un articol apărut în numărul 234, din august 2008, al revistei *Dilema veche*, observație potrivit căreia „în gestionarea treburilor legate de trecut, deseori Istoria domnește, iar cea care guvernează este Memoria”. Cine e interesat de problemă are la dispoziție cartea lui Paul Ricoeur *Memoria, istoria, uitarea*, apărută și în limba română în 2001, la Editura Amarcord din Timișoara. Cu observația că, după cum subliniază cercetătorul francez, uneori memoria poate fi manipulată ori obligată. În cartea *Abuzurile memoriei* (Editura Amarcord, Timișoara, 1999), Tzvetan Todorov atrage atenția asupra efectelor pe care le poate avea ceea ce el numește „memoria traumatizată”. Iar cu un asemenea efect ne vom întâlni și noi în rândurile următoare. Nu e însă mai puțin adevărat că, așa după cum scrie Matei Călinescu în cartea sa *Portretul lui M* (Editura Polirom, Iași, 2003), „memoria e axa identității, așa zice. Cum altfel ne construim identitatea decât prin amintiri?” Poate de aici și rolul, dar și succesul pe care l-au avut cărțile de jurnale și memorii. La ce servesc ele? Iată un posibil răspuns pe care îl desprind din *Jurnalul unui om dezamăgit* de W. N. P. Barbellion (Editura Humanitas, București, 2008): „Am citit cu plăcere niște jurnale vechi. M-a întristat și m-a surprins câte lucruri uitasem. Pare neloial față de tine să uiți trecutul atât de ușor. Sunt adâncit cu atâta seninătate în sinele meu de acum, încât am ajuns să nu-mi mai pese de suma tot mai mare de eu-ri trecute – domniile aceia morți și dragi care au îngrijit, unul după altul, templul acesta de carne și au dat mai departe torța vieții și identității mele, înainte să se retragă tăcuți și modești.”

Despre spectacolul cu *Furtuna*, regizat la Teatrul din Galați de Valeriu Moiescu și care a avut premiera la data de 29 iulie 1957, în scenografia lui Mihai Tofan, spectacol în care Gina Patrichi a jucat rolul Varvara, găsim o seamă de observații extrem de critice în primul volum al *Jurnalului de drum al unui critic teatral (1944–1984)*, scris de Valentin Silvestru, prim volum apărut în anul 1992 la Editura Meridiane: „*Furtuna* (A. N. Ostrovski) e un spectacol neașteptat de slab al Teatrului din Galați. Slab prin interpretarea de Ofelie dată Caterinei (Nicoleta Oancea, *nota M. M.*), prin lipsa de fizionomie a Varvarei (Gina Patrichi, *nota M. M.*), diletantismul interpretării Kabanovei (Tanți Romée, *nota M. M.*), dar, mai ales, din cauza năstrușniciilor scenografice și regizorale. Pictorul Mihai Tofan a făcut un decor ca un fel de pod înalt și înclinat, sub care e o scobitură elipsoidală. Actul I se petrece pe pod, lângă care e și o bancă de grădină publică; actul II, sub pod, în scobitură, unde un tron roșu vrea să sugereze camera Kabanovei. În alte tablouri, ni se oferă alte perspective ale podului, văzut din față, dintr-o dungă, de jos în sus etc. Actorii aleargă pe pod și pe scările lui în toate direcțiile, acompaniați de un soi de muzică electronică punctată de onomatopee și urmăriti prin întuneric de raza vivace a unui reflector mobil. E un talmeș-balmeș general de stiluri, mișcări, procedee care asfixiază ideile mari ale textului. Răspunzător pentru spectacolul acesta antiartistice e regizorul Valeriu Moiescu.”

Tot în *Jurnal de drum al unui critic teatral*, volumul întâi, găsim câteva însemnări ceva mai îngăduitoare față de spectacolul cu piesa *Mireasa descultă* de Sütő András și Hajdu Zoltán, care a avut premiera la data de 15 septembrie 1958, regia aparținându-i aceluiași Valeriu Moiescu, iar scenografia lui Adalbert Wilke. Aici Gina Patrichi juca rolul miresei Juliska. „Același regizor a lucrat hotărât mai bine cu actorii

în *Mireasa descultă* – piesă din viața unei gospodării colective ardelene, scrisă cu ani în urmă și revăzută recent de Sütő András și Hajdu Zoltán. Intenția regizorală a fost interesantă. Prin transformarea unor scene în tablouri autonome, așezarea trunchiului unic de decor elementar pe turnantă și schimbările repezi, directorul de scenă a urmărit dinamizarea acțiunii. Realizarea a rămas însă sub intenție. În partea întâi a spectacolului, textul e obositor de îmbucătățit, în partea a doua e mult prea amplu tratat scenic. E discutabil procedeul adăugării unor texte importante rostite la megafon, când, de fapt, ideile ar fi trebuit subliniate în structura piesei.”

Această ultimă frază din aprecierea citată ascunde, probabil, motivul pentru care spectacolul cu *Mireasa descultă* a provocat un puternic scandal cu ocazia prezentării sale în cadrul Festivalului Teatrelor Dramatice de la București, un festival care a avut puține ediții tocmai pentru că ideea unei manifestări de cultură teatrală care să aibă loc în Capitală nu a prea fost pe placul autorităților vremii, ce s-au opus sistematic reluării lui sub o formă sau alta. Despre scandalul cu pricina, găsim o relatare în memoriile actorului Ion Focșă, *Ghinionul a fost norocul meu* (ed. cit.): „*Mireasa descultă* avusese parte, încă de la premiera de la Galați, de o presă de excepție, iar comisia de selecționare îl vizase pentru premiul întâi. I se făcuse atâta reclamă, încât toată lumea era curioasă să îl vadă. N-am văzut nicio dată o sală mai selectă, plină până la refuz de oameni de teatru, directori, regizori, oameni politici, actori și, mai ales, actori de la Institutul de Teatru. O sală care bâzâia ca un stup de albine până la ridicarea cortinei. În primul rând, trona ca o regină doamna Bulandra în ținuta ei de mare doamnă, cu tot felul de dantele, iar pe cap cu imensa ei pălărie, după care putea fi recunoscută de oricine, căci nimeni, nicio tovarășă, nu îndrăznește să încalce normele proletare.”

Moiescu se afla la a doua montare a acestei piese. Prima dată o făcuse ca student la Institutul de Teatru, iar acum, cu experiența dobândită, dispunând de un decor inspirat, realizat de Adalbert Wilke și, mai ales, de o trupă de excepție, avea toate șansele de reușită. Deși era o piesă cu țărani colectivști, el n-a tratat-o realist, cum se obișnuia, ci a ales altă cale, a făcut din ea un poem. Un poem de o frumusețe rară, fiind ajutat, desigur, de componentele spectacolului, muzică și lumini, și, mai ales, de o turnantă care-i dădea fluiditate spre un final de apoteoză.

La pauză, cum se întâmplă la astfel de festivaluri, veneau mesageri din sală cu ecouri laudative și, printre ei, se afla și caricaturistul Drag, care avea locul în sală lângă doamna Bulandra și, evident, îi urmărea toate reacțiile de entuziasm. Atmosfera era de invidiat, iar aplauzele de la final și tot entuziasmul sălii nu făceau altceva decât să ne crească șansele pentru Marele Premiu. Cu toate acestea, un singur om a hotărât soarta spectacolului, și acesta a fost Dumitru Popescu, zis Dumnezeu, care răspundea de cultură. Dar el n-a intervenit direct la juriu, era mult prea versat în treburile astea și la fel de deștept, dar a găsit un moment prielnic și le-a spus celor din jur răspicat punctul lui de vedere: «Spectacol cu țărani pe turnantă? La ce cămin cultural se poate juca? Și cum îi educăm pe colectivști?» Acest punct de vedere, odată exprimat, a circulat imediat ca telefonul fără fir, spre dezamăgirea tuturor. Cei mai supărați erau cronicarii, care au fost siliți să adopte acest punct de vedere ca pe o indicație, iar noi, virtualii câștigători, nu numai că am fost excluși de la premii, dar am fost și aspru criticați, în special Valeriu Moiescu. Scăpase doar o cronică, a lui Mircea Hulubaș, apărută cu mult timp înainte în *Contemporanul* (19 septembrie 1958), care spunea: «Buna gradare, lipsa decalajului creațiilor actricești, dozarea mijloacelor tehnice și dragostea pentru omul simplu, inventivitatea și îndrăzneala, au dat viață unui spectacol care face cinste Teatrului din Galați.»

Spectacolul fusese prea îndrăzneț și căzuse într-un moment nepotrivit. El se abătea de la linia ortodoxă tocmai când începuse o campanie de susținere și





promovare a spectacolelor cuminți, simple, directe, care să nu dea bății de cap. Se dorea anihilarea acelor spectacole metaforice, care susțineau *reteatralizarea teatrului* pentru a-l îndepărta de banal, de simplism, de convenții vechi, încât publicul să fie pregătit încet, încet să reacționeze favorabil la noile fenomene artistice ce se vor naște cu fiecare perioadă istorică.

Am putea conchide că spectacolul nostru apăruse prea devreme, își devansase epoca cu cel puțin zece-cincisprezece ani, iar Moiescu, deși înfrânt oficial la acel festival, biruise în fața oamenilor de teatru și, dintr-o dată, a fost plasat în plutonul fruntaș de regizori."

Vorbeam mai sus, citându-i pe Paul Ricoeur ori pe Tzvetan Todorov, despre abuzurile memoriei, despre memoria manipulată ori despre memoria traumatizată. Nu e în scopul acestor rânduri de a-l face mai bun decât a fost pe Dumitru Popescu-Dumnezeu. Vinile lui au fost mari, imense, în construirea cultului personalității lui Nicolae Ceaușescu. Mult mai consistente decât e dispus el să admită în cărțile sale cu caracter memorialistic *Am fost și cioplit de himere* (Editura Expres, București, 1994), *Elefanții de porțelan. Scene și personaje în umbra Cortinei de Fier* (editat de Mecă în 1996) ori în ciclul *Cronos autodevorându-se* (pe care le tipărește Editura „Curtea Veche”, cel mai recent volum fiind apărut în anul 2007). Dar, dacă cercetăm orice dicționar (cf. Marian Popa, *Dicționar de literatură română contemporană*, ediția a II-a, Editura Albatros, București, 1977), vedem că Dumitru Popescu e născut în 1928, devine din 1956 redactor-șef la *Scânțtea tineretului*, din 1960 îndeplinește, timp de doi ani, funcția de director general al Agerpres, devine membru al Comitetului Central al PCR în 1965, din ianuarie 1965 și până în decembrie 1968 este redactor-șef al *Scântelii*, iar de abia apoi e numit vicepreședinte al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă. De la Congresul al X-lea al PCR, devine membru al Comitetului Politic Executiv al CC al PCR (unde va rămâne până în decembrie 1989, când, odată cu Revoluția, vom avea de-a face și cu aneantizarea partidului) și secretar al Comitetului Central, între 1971 și 1976 va fi președinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, apoi președinte al Comitetului de Stat pentru Radio și Televiziune și rector al Academiei de partid „Ștefan Gheorghiu”. E limpede deci că Dumitru Popescu nu răspundea în 1968 de cultură, cum susține Ion Foțșă.

L-am întrebat pe regizorul Valeriu Moiescu dacă are totuși știință de vreo ingerință a lui Dumitru Popescu în operațiunea de subminare a spectacolului său din 1958. Răspunsul a fost negativ. Cred, mai degrabă, că Ion Foțșă a făcut un transfer între implicarea lui Dumitru Popescu în scandalurile prilejuite de spectacolele *Gluga pe ochi* (regizat de Valeriu Moiescu) și *Revizorul* (în regia lui Lucian Pintilie), ambele de la Teatrul „Bulandra”.

Valeriu Moiescu mi-a mărturisit că multă vreme a fost preocupat de găsirea unei explicații pentru furia pe care a generat-o spectacolul său. Un scandal cu atât mai inexplicabil, cu cât piesa vorbea despre colectivizare, cea prin care, ca să-l citez din nou pe Alexandru Kirilescu, „muncitorul de pământ (care) se zbătea de moarte” putea, în imaginația comuniștilor, să ajungă la prosperitate. Valeriu Moiescu crede că au deranjat tocmai megafoanele pe care le incrimina Valentin Silvestru, megafoane prin care erau chemați oamenii să se înscrie în cooperativele agricole de producție. Or, aceste îndemnuri repetate, difuzate prin megafoane, arătau că, deși cuprinși de „ură și revoltă” față de burghezo-moșierime, cum scria în 1953 Alexandru Kirilescu, țărani nu prea doreau de bună voie să își înstrăineze pământurile. Au deranjat, așadar, exact lucrurile care îl deranjaseră pe Valentin Silvestru, cel care scria, după cum am arătat mai sus, că „ideile trebuiau subliniate în structura piesei”.

Revista de specialitate a consacrat un grupaj Festivalului Teatrelor Dramatice, unde a fost prezentat spectacolul gălățean cu *Mireasa descultă*. Acolo găsim o

scurtă cronică semnată cu inițialele I. R. (Ilie Rusu — nota M. M.), care califică „încercarea” regizorului Valeriu Moiescu drept „bine intenționată sub aspectul căutării unei expresii scenice menite să dea mai multă forță de convingere mesajului dramatic”. Numai că respectiva „încercare” (termenul îi aparține semnatarului cronicii) a însumat câteva erori „care au făcut dificilă transmiterea mesajului piesei”. Nu se fac în cronică referiri la jocul actoricesc. Se spune doar că „este un spectacol realizat de Valeriu Moiescu cu multă pasiune și elan tineresc, care, dacă s-ar fi dublat cu tot atâta discernământ, ar fi dat roadele așteptate”.

La data de 14 ianuarie 1961, avea loc la Galați premiera spectacolului cu piesa *Celebrul 702* de Alexandru Mirodan. Regia spectacolului gălățean era semnată de Vlad Mugar, scenografia de Adalbert Wilke, iar în distribuție apăreau actori precum Mihai Pălădescu, Septimiu Pop, Constantin Possa, Dimitrie Dunea, Alla Tăutu, Eugen Todoran. Gina Patrichi juca rolul Miss Pope. Premiera gălățeană intervenea doar la câteva zile după premiera absolută bucureșteană, care avusese loc în regia lui Moni Gheleter și în scenografia lui Alexandru Brătesanu. Cu această premieră absolută pleca la drum noul Teatru de Comedie, a cărui direcțiune îi fusese încredințată actorului Radu Beligan și care-și propunea în mod programatic „să contribuie la progresul dramaturgiei românești”, să „acorde prioritate pieselor care pot da o imagine sesizantă a omului contemporan” (*apud Valentin Silvestru, op. cit.*).

După părerea lui Mircea Ghițulescu, exprimată în *Istoria dramaturgiei române contemporane* (ed. cit.), „adeziunea lui Alexandru Mirodan la literatura de propagandă a fost imprudentă, totală și, pentru că autorul avea talent, foarte influentă”. Iar *Ziaristii*, piesa lui cea mai cunoscută, „un mare succes al anilor '60, nu este doar o adeziune, ci o declarație de dragoste”. În opinia lui Mircea Ghițulescu, șansa lui Alexandru Mirodan „putea fi *Celebrul 702* sau *Autorul moare azi* dacă reflexele propagandistice n-ar fi stricat finalul unei comedii cu subiect american, plină de vervă. După primele pagini, ai speranța că *subiectul american* îl ajută pe dramaturg să se elibereze de inhibițiile literaturii comandate. Mirodan se mută cu arme și bagaje din redacția *Vieții tineretului* (*Ziaristii*) în celula unui pușcăriaș din Sing Sing. Cheryl Sandman, condamnat la execuție pe scaunul electric, și colegul său de celulă, Joe, care poate fura orice, inclusiv scaunul electric, sunt două personaje de comedie memorabile. Cheryl va reuși să amâne execuția în schimbul memoriilor sale, pe care i le cere un rechin de presă, director al editurii «Books and Books». Viața americană prinsă de Mirodan este un bun subiect de comedie și în zilele noastre, ca și cum nimic nu s-ar fi schimbat. Paginile sunt însă poluate când autorul crede că a sosit momentul să înlocuiască observația comică asupra modului de viață american cu explicații ideologice. Secretara Diana (cu care a fost dotat în temniță acest martir al imperialismului american) este cuprinsă de un val de mânie împotriva traumatismelor pe care romanele pușcăriașului le provoacă în psihicul copiilor care îl ovaționează. De aici încolo, lucrurile iau o întorsătură «agit-prop»... Oricum, alegoria ideologică este mult mai subțire decât în *Ziaristii* și se înscrie perfect în arsenalul ideologic al războiului rece. Libertatea de creație și libertatea americană, în general, se exprimă într-un imens penitenciar, sugerează Mirodan. El și-a propus și a reușit să epuizeze un punctaj ideologic de stânga din care nimic nu lipsește. Dramele sale nu pot fi răstălmăcite, nici salvate, decât — cine știe? — prin reciclarea istoriei”.

În nr.2 din anul 1961 al revistei *Teatrul*, au apărut cronici la ambele spectacole cu care s-a produs lansarea la apă a piesei. Mircea Alexandrescu, semnatarul comentariului dedicat versiunii de la Galați, a sesizat existența în spectacol a unor „aspecte ce dau piesei o expresie scenică oarecum schimbată față de cea din Capitală”, element mai mult decât explicabil prin apartenența celor doi directori de scenă nu doar la alte generații, ci și la școli de regie diferite.



„Gina Patrichi – scria Mircea Alexandrescu – a sesizat care ar putea fi argumentele folosite de o reporteră de senzații, cum este Miss Pope din piesă, și, deși am fi preferat să șarjeze mai puțin, ca satira să fie astfel și mai puternică – în măsura în care personajul ar fi fost mai veridic –, verva și hazul propriu al interpretei au slujit la *demascarea (subl. M. M.)* reporterilor cu microfon și *sex appeal* din lumea presei de peste Ocean.”

În spectacolul bucureștean, rolul Miss Pope era interpretat de mult mai experimentata Ninetta Gusti. Dar iată că în cronica lui B. Elvin, apărută în același număr al revistei *Teatrul*, se spune că „Nineta Gusti s-a complăcut și s-a pierdut în deliciale superficiale ale rolului, preferând efectul violent impresiei de durată”.

Tot Vlad Mugur a montat la Teatrul din Galați piesa *Mi se pare romantic* de Radu Cosașu, scriitor cu o trecere cu efect în epocă prin teritoriile literaturii dramatice, trecere despre care va vorbi cu amuzament și ironie într-un text publicat cu ceva vreme în urmă în spațiul rubricii sale *Din viața unui extremist de centru* din *Dilema veche*. Premiera a avut loc la data de 16 ianuarie 1962, scenografia era semnată de Jules Perahim, iar din distribuție făceau parte, alături de Gina Patrichi, actorii Lavinia Anghelescu, Constantin Anghelovici, Elena Chelefa, Grigore Chirițescu, Dimitrie Dunea, Marga Georgescu, Teodora Veronica Irasog, Septimiu Pop, Eugen Todoran (viitorul regizor al „Teatrului de televiziune”). În acel spectacol debuta talentatul Corneliu Dumitraș.

În cronica din nr. 3/1962 al revistei *Teatrul*, Virgil Munteanu scria: „am apreciat întotdeauna la Vlad Mugur încrederea cu care distribuie actori foarte tineri în roluri dintre cele mai dificile”. Aici, Gina Patrichi juca rolul Lily Gigea. „Romanțioasa domnișoară Lily — scria Virgil Munteanu —, iubitoarea de galeșe melodii de import și de bărbați *cu situație*, a găsit în Gina Patrichi o interpretă plină de vervă, de spirit, de fantezie, care însă a greșit, adăugând pe alocuri mai multă vulgaritate decât îngăduia rolul.” Iar, mai departe, cronicarul formula o întrebare căreia timpul îi va răspunde într-un chip categoric negativ. „Să-și fi epuizat oare această înzestrată actriță resursele, de se vede acum silită să recurgă la efecte mai prejos de autoexigența cu care ne-a deprins?”

De fapt, nici nu va trebui prea mult timp pentru ca răspunsul negativ la întrebarea formulată de Virgil Munteanu să apară în chiar paginile revistei *Teatrul*.

La 20 februarie 1962, pe scena teatrului gălățean avea loc o nouă premieră. Cea cu piesa *Poveste din Irkutsk* de Aleksei Arbuzov, dramaturg sovietic dăruit cu mult talent și care va fi adesea jucat (cu mult succes) pe scenele românești. *Poveste din Irkutsk* va apărea în repertoriile multor teatre din țară. Din creația lui Arbuzov, Gina Patrichi va mai juca peste ani, dar pe scena de la „Bulandra”, în spectacolul cu piesa *Amintiri*, ce va fi montat de Ion Caramitru. Tot din creația lui Arbuzov, piesa *Comedie de modă veche*, în regia lui Mihai Berechet și în interpretarea lui Carmen Stănescu și a lui Mihai Fotino, va face o lungă serie de reprezentații în anii '70-'80, la Teatrul Național din București.

La Galați, regia spectacolului cu *Poveste din Irkutsk* era semnată de același Vlad Mugur, iar scenografia de Adalbert Wilke. Mai jucau Corneliu Dumitraș, Constantin Anghelovici, Eugen Apostol, Elena Chelefa, Marga Georgescu, Ion Lazu, Dimitrie Dunea, Alexandru Ternovici, iar coregrafia era gândită de Trixy Checais.

Spectacolul — sau, mai curând, regia lui Vlad Mugur — nu a fost pe placul Valeriei Ducea, criticul care a semnat cronica apărută în nr. 3 din anul 1962 al revistei *Teatrul*. „Ambianța și imaginea teatral-scenică s-au încheșat dintr-un joc foarte ciudat de forme și culori. O viziune abstractă a regiei a despuiat piesa de orice element plastic de viață, rarefiind substanța spectacolului până la jocul unor imagini în sine, lipsite de contingentă cu textul.” Tare mi-e teamă însă că, mai

curând, criticul nu era pregătit să recepteze ideea că reteatralizarea teatrului presupune o anume independență față de text.

În schimb, Valeria Ducea avea numai cuvinte de laudă la adresa Ginei Patrichi, interpreta rolului principal feminin, Valea: „Am lăsat dinadins la urmă considerațiile asupra eroinei principale, Valea, deoarece aici s-a petrecut un fenomen binefăcător de neaderență din partea actriței Gina Patrichi, care, sesizând inadvertența de concepție a spectacolului, a încercat, cu o participare și cu o dăruire totală în interpretare, să prezinte o Valea vie, interesantă, voluntară. Care-și trăiește drama cu mare sinceritate, cu patos reținut, profund emoționant. Actrița a marcat nuanțat și foarte sugestiv și convingător evoluția eroinei, de la *zvăpăiata Valea* (trăsătură pe care interpreta a subliniat-o nu fără o tentă de amărăciune și de disperare), la femeia ce-și cucerește echilibrul moral, hotărându-se să muncească și să se bucure din nou de viață. Această bucurie, exprimată la o tensiune înaltă, ca un strigăt de descătușare, în replica finală, a avut darul să încheie piesa cu o notă de optimism și de încredere în viață pe care spectacolul, în ansamblul său, nu o prea promitea.”

Poate părea bizară această *detașare* ori *eliberare*, dacă ea a fost reală, a Ginei Patrichi de concepția regizorală de ansamblu. Bizară, căci frecvent actrița va reafirma credința ei în importanța directorului de scenă, în valoarea indicațiilor regizorale, în valoarea regiei. „Câte nemulțumiri am stârnit când mi-am exprimat opinia într-un interviu, afirmând că actorul trebuie să se plece în fața regizorului, chiar atunci când acesta nu este un Ciulei sau un Pintilie!”, își amintea peste ani, cu o oarecare tristețe, Gina Patrichi. *Nesupușenia* aceasta a actriței e, pe de altă parte, explicabilă prin aceea că ea a făcut, indubitabil, parte din categoria marilor actori. Din clasa a ceea ce George Banu numește *actorii-poeti, actorii unici*. „Actorul unic — scrie teatrologul francez de origine română în cartea *Dincolo de rol sau Actorul nesupus* (Editura Nemira, București, 2008) — *nu este marioneta rolului*, pentru a relua formula lui Georg Simmel, nu *servește* rolul, nu întreține cu el nicio relație neutră, nici una de eficacitate imediată; pentru el, rolul nu e masiv și omogen, nu dorește să-l joace în întregime, lasă zone netratate, se insinuează printre culele rolului, frunzărindu-l. ...Această ființă care evoluează pe platoul de joc e compozită, fracturată, impură. Nici pierdută în uitarea încarnării, nici securizată de o distanță protectoare. Nu e dublă, ci mai degrabă practică *acea estetică a intervalului* pe care Andrei Pleșu o considera un atribut al îngerilor, agenți ai circulației cosmice. Actorul, în acest sens, este un înger. Evoluează între rol și el însuși.”

„Un astfel de actor — continuă George Banu — va fi întotdeauna mai mult decât un actor; el își asumă rolul, depășindu-l în același timp, *își asumă regia, eliberându-se în același timp de ea (subl. M. M.)*. Își asumă responsabilitățile fără să li se supună, considerându-le ca pe niște temelii fecunde, niciodată ca pe o închisoare. O asemenea apariție pe scenă nu este produsul unei subiectivități care se expune; ea este consecința unei înfruntări tacite cu rolul, cu regia... Dacă munca în echipă poate produce, în teatru, efecte comunitare și grupuri efervescente, autoritatea unei opere și decizia unui regizor sunt cele ce permit afirmarea actorului în identitatea lui de *lanus bifrons*, a sa și a rolului. Acest actor seduce prin tot ceea ce revelează parțial despre text și montare, căci el nu se supune comenzilor lor, dar nici nu le neagă cu totul. Pentru a le putea destabiliza, ele trebuie să existe și să se impună. Rezistența lor este cea care pune la încercare actorul, ele permițându-i, dacă reușește să depășească dificultatea programului, să se apropie de condiția de artist. Brecht a spus-o: nu există afirmare a *eului* fără lupta cu legea.”

Nu începe îndoială că cele treizeci de roluri jucate pe scena Teatrului de Stat din Galați, multe sub îndrumarea unor regizori care contează pentru istoria teatrului

românesc – Vlad Mugur, Crin Teodorescu, Valeriu Moiescu –, au ajutat-o pe Gina Patrichi să se apropie de ceea ce George Banu numește „condiția de artist”.

Această apropiere a fost, cu certitudine, simțită de marele *om de teatru* Liviu Ciulei. Poate că atunci când, împreună cu Alexandru Finți, a venit să vadă *D-ale carnavalului*, Liviu Ciulei nu l-a remarcat doar pe regizorul Valeriu Moiescu, pe care îl va invita să realizeze prima lui montare pe scena Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra”. Poate că a remarcat-o și pe Gina Patrichi. Sigur e că regizorul de film Liviu Ciulei i-a oferit Ginei Patrichi rolul Roza din *Pădurea spânzuraților*. Iar directorul Ciulei îi va sugera lui Valeriu Moiescu să o distribuie pe Gina Patrichi, încă actriță a Teatrului din Galați, în rolul Corina din *Jocul de-a vacanța*, la „Bulandra”.

Începutul stagiunii 1963–1964 o va prinde pe Gina Patrichi la Galați. În septembrie 1963, actrița va juca rolul Fata de stradă în spectacolul cu piesa *Taina* de Horia Stancu. În ianuarie 1964, Gina Patrichi va cunoaște bucuria unui nou început în *Jocul de-a vacanța*. Curând, va deveni actriță a marelui, incomparabilului Teatru „Lucia Sturdza-Bulandra”. *Taina* a fost, așadar, spectacolul prin care Gina Patrichi își lua nu „adio”, ci „la revedere” de la publicul gălățean. Dorea din tot sufletul ca acest rămas-bun să fie unul care să arate respectul, dragostea ei pentru spectatorii care îi urmăriseră vreme de opt ani evoluțiile și devenirea ei ca actriță profesionistă. Nu accepta nicidecum ca *Taina* să fie o formală tragere de cortină peste o semnificativă și fructuoasă perioadă din viața ei. Se pare că vrerea i s-a împlinit căci evoluția ei a fost comparată în cronici cu jocul Giuliettei Masina din filmul *Noaptea Cabiriei*. S-a observat minuția „deloc barocă” cu care și-a elaborat personajul.



Cu Valeriu Moiescu și Boris Olinescu  
la sărbătorirea a 25 de ani de la înființarea Teatrului din Galați, noiembrie 1980

### III. Actrită la „Bulandra” (1)

#### 1. Un teatru de artă

Teatrul Municipal din București, cunoscut azi mai cu seamă după numele primei sale directoare, actrița Lucia Sturdza-Bulandra, a fost întemeiat în anul 1947. A fost primul teatru de stat, existent ca atare chiar înainte de naționalizarea de la 11 iunie 1948, iar în momentul fondării acesta dispunea de o trupă de nouă actori. E vorba despre Lucia Sturdza-Bulandra, Beate Fredanov, Jules Cazaban, Nicolae Sireteanu, Mircea Balaban, Sarah Manu, N. Ștefănescu, V. Hulubei, Maria Bondar. Sala în care funcționa era veche, dezafectată, dispunând de un echipament tehnic rudimentar. Directoarea avea doi adjuncți, Beate Fredanov și Jules Cazaban, și a hotărât ca activitatea noii instituții de spectacole să fie deschisă cu montarea unei piese românești. E vorba despre *Insula* de Mihail Sebastian, pusă în scenă în regia și scenografia lui Mircea Șeptilici, avându-i în distribuție pe Beate Fredanov, Jules Cazaban, Nicolae Sireteanu și Ion Lucian, acesta din urmă având statutul de colaborator pe care, după propria mărturie, i l-a solicitat el însuși doamnei Bulandra (a se vedea confesiunea *Municipalul ca un părinte bun*, în monografia *Teatrul Bulandra - 1947–1997*). Piesa lui Sebastian nu era terminată, iar Mircea Șeptilici și-a asumat rolul de a scrie finalul ei. De ce tocmai Mircea Șeptilici? Poate, în primul rând, datorită faptului că actorul era un vechi și de nădejde prieten al dramaturgului. Mulți contemporani au povestit felul în care a fost făcută posibilă reprezentarea *Stelei fără nume* în primăvara anului 1944 la Teatrul „Alhambra”, cum a fost inventat dramaturgul Victor Mincu, câte subterfugii au fost necesare spre a se pune stavilă curiozității presei de a-l vedea în carne și oase pe necunoscutul scriitor care, pe neașteptate, a oferit scenei o capodoperă. Unii au făcut-o în scris, alții verbal. Se pare însă că, de fapt, „capul” complotului, cel căruia i-a venit ideea salvatoare, a fost Mircea Șeptilici, flancat de soția sa de atunci, actrița Nora



Piacentini. Mircea Șeptilici însuși a povestit istoria în timpul refugiului său târziu în Occident, de la microfonul „Europei libere”. La un moment dat, a apărut chiar propunerea ca, pe afiș, *Steaua fără nume* să apară ca fiind scrisă de Șeptilici, actor cu condei. Istoria cu pricina l-a recomandat, așadar, pe Mircea Șeptilici drept un posibil continuator al *Insulei*. Nu pot încheia această paranteză fără a spune că există opinii potrivit cărora „complotul” fusese mai puțin secret decât și l-au dorit ori imaginat participanții la el. Nu dispunem de dovezi scrise în acest sens. Certă e doar modificarea sensibilă a politicii mareșalului Antonescu față de evrei, concretizată în anularea măsurilor represive radicale precum deportările. O carte recent apărută a istoricului Dennis Deletant produce suficiente probe în acest sens (cf. *Aliatul uitat al lui Hitler. Ion Antonescu și regimul său. 1940–1944*, Editura Humanitas, București, 2008).

Nemulțumită de valoarea spectacolului, nesocotindu-l un succes, directoarea a grăbit scoaterea lui de pe afiș, astfel încât, la data de 17 octombrie a aceluiași an, avea loc următoarea premieră, în regia lui W. Siegfried și scenografia concepută de regizor împreună cu Cella Voinescu. Din distribuție făceau parte Lucia Sturdza-Bulandra, Beate Fredanov, Jules Cazaban, Eugenia Popovici, Nicolae Sireteanu, Ion Lucian. E vorba despre spectacolul cu piesa *Nu se știe niciodată* de G. B. Shaw, care, în conformitate cu monografia teatrului, deja amintită, s-a jucat de o sută unsprezece ori și a avut în total 73.153 de spectatori. Succesul trebuie să fi fost notabil, dacă în stagiunea 1957–1958 s-a luat hotărârea reluării spectacolului, distribuția suferind oarecare modificări odată cu „intrarea” în spectacol a actorilor Vasilica Tăstaman și Vasile Hulubei. Sigur e că, încă de la începutul existenței sale, Teatrul Municipal își fixa standarde estetice înalte, pe care, cu excepții ce nu pot fi nicidecum trecute cu vederea, dar care nici nu se cuvin supradimensionate, le-a respectat până azi.

Lucia Sturdza-Bulandra și-a arătat disponibilitatea într-o sprijinirea regimului comunist. Și-a afirmat drept principal crez *munca*, un slogan extrem de convenabil în epocă. Cine are curiozitatea de a parcurge cartea *Amintiri... amintiri* (Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1960, ediția a doua, revăzută și adăugită) va constata că, atât în „Cuvântul înainte”, cât și în textul propriu-zis al memoriilor actriței, există o seamă de explicații ce justifică adeziunea ei la noul regim, cât și deschiderea cu care a acceptat onorurile pe care acesta i le-a oferit. Nu e mai puțin adevărat că Lucia Sturdza-Bulandra și-a folosit influența în rândul decidenților culturali și politici ai vremii în favoarea instituției pe care o conducea. Așa se explică faptul că în 1957 „Municipalul” dispunea deja de o a doua sală, iar trupa se lărgise considerabil, având aproximativ o sută de actori. Cea de-a doua sală, de la Grădina Icoanei, sală ce poartă astăzi numele marelui actor Toma Caragiu, a suferit de-a lungul timpului modificări și ameliorări substanțiale, datorate contribuției adevăratului succesor al primei directoare, regizorul Liviu Ciulei, dar și regizorului Valeriu Moisescu și excelentului scenograf Paul Bortnovski. În 1964, s-a desființat rampa, iar doi ani mai târziu scenograful Paul Bortnovski a conceput prima scenă centrală din țară.

Lucia Sturdza-Bulandra a încetat din viață în anul 1961, iar până în anul 1963 conducerea teatrului a fost asigurată de cel ce-i devenise adjunct în 1956 – după retragerea din acest post a actriței Beate Fredanov –, actorul Lazăr Vrabie. Acesta era cunoscut publicului mai puțin datorită evoluțiilor sale pe scenă, cât mai curând prin prisma rolurilor de activist de partid, în ilegalitate ori nu, pe care le-a interpretat fără cusur în filme mai degrabă de propagandă, jucându-și, de fapt, pe peliculă propria lui condiție umană și artistică. În numele adevărului, trebuie spus însă că același Lazăr

Vrabie a reprezentat o veritabilă revelație artistică în spectacolul cu piesa *Omul care aduce ploaia* de Richard Nash, montat de Liviu Ciulei în stagiunea 1956–1957, spectacol a cărui scenografie era semnată de Paul Bortnovski, Mircea Bodianu și Maria Bortnovski. Din distribuție, mai făceau parte actorii Ștefan Ciubotărașu, Dinu Dumitrescu, Petrică Vasilescu, Clody Bertola, Fory Etterle și Petre Gheorghiu.

La data de 1 martie 1962, prin Decizia nr. 621 a Comitetului Executiv al Sfatului Popular al Capitalei R.P.R., decizie ce avea doar două articole, se schimbă numele „Teatrului Municipal” în „Teatrul «Lucia Sturdza Bulandra»”. Un an mai târziu, la conducerea teatrului va fi numit regizorul Liviu Ciulei, membru al respectivului colectiv artistic încă din anul 1948.

Discursul de investitură rostit de noul director e publicat în numărul 11 din luna noiembrie al revistei *Teatrul*. E greu de știut astăzi dacă ceea ce a apărut în pagini de revistă e în deplină conformitate cu realitatea, dacă Liviu Ciulei a plătit el însuși, prin unele dintre vorbele rostite atunci, un tribut puterii comuniste, făcându-i o seamă de „reverențe”, totuși deloc șocante pentru cine cunoaște spiritul vremurilor, ori dacă *speech*-ul său a fost „periat”, „cosmetizat” și „pregătit” în redacție în vederea publicării. Puțin importă acum respectivele pasaje din cuvântarea directorului. Mai semnificative sunt acele părți din *speech* care sunt relevante pentru programul artistic al lui Liviu Ciulei, un program artistic urmărit cu tenacitate și multe sacrificii, până la „debarcarea” sa brutală din fruntea Teatrului „Bulandra”, debarcare survenită ca urmare a binecunoscutului scandal provocat de spectacolul cu piesa *Revizorul* în regia lui Lucian Pintilie.

Ciulei insistă în discursul său asupra importanței spiritului de echipă. „Nu putem fi mulțumiți niciunul dintre noi, chiar dacă întrunim succese personale, ca aceasta să aibă loc într-un teatru cu prestigiu scăzut. Succesul individual nu influențează decât în mică măsură prestigiul teatrului. Dar cât de puternic reliefează prestigiul unui teatru succesul personal! Acesta este un adevăr născut din însuși caracterul colectiv (subl. mea, M.M.), din condiția colectivă a artei noastre.” Directorul respinge „pretențiile de mâna a doua”, ceea ce el numește „mulțumirea cu puțin”. Și continuă în felul următor: „Am spus că acest teatru trebuie să fie un factor de cultură și trebuie să-i pregătim împreună condițiile, să-i scontăm existența viitoare. Am spus *noi* – pentru că un teatru nu poate să însemne voința unui singur om. Un teatru este rezultatul mentalității colective, și aceasta este suma mentalităților formate convergent, în același spirit artistic. Vrem să facem un teatru contemporan, cu un caracter specific, personal, cu un profil bine determinat, cum se obișnuiește să se spună. Această năzuință o întâlnim în intențiile oricărui director de teatru. Ce va putea diferenția acest teatru de altele nu va fi decât felul prin care înțelegem să exprimăm noul în orice operă, fie clasică, fie modernă, cum vom lega reflexul realității de realitatea însăși, mereu schimbătoare. Desigur nu prin mijloace meșteșugărești, desigur nu prin formele de care am ajuns să fim siguri, ci prin permanenta neliniște creatoare, prin permanenta observare a vieții, prin permanenta alegere a noi și noi mijloace de expresie.”

Așa după cum arată Marian Popescu în articolul *Teatrul Bulandra. Directoratul Liviu Ciulei*, publicat în monografia mai sus amintită, regizorul era deja cunoscut în epocă drept „promotorul unei alte viziuni asupra discursului scenic, prin care retorica plată a *realismului*, așa cum fusese forțată de estetica sovietică a perioadei staliniste în cultura română, era acuzată în mod deschis”. Se amintește în context celebrul articol *Teatralizarea picturii de teatru*, publicat în numărul din luna iunie a anului 1956 al revistei *Teatrul*, care „a fost semnalul apariției *noului val* în



*Lucia Sturdza Bulandra*  
(caricatură de Valeriu Moisescu)

*Liviu Ciulei*  
(caricatură de Valeriu Moisescu)





regia românească, chiar dacă subiectul articolului avea scenografia drept țintă". În esență, Ciulei pleda pentru renunțarea la naturalism în regia de teatru, pentru abandonarea copierii *ad litteram*, aproape fotografică, dacă nu chiar eminamente fotografică, a realității. Firește, alături de articolul-manifest al lui Liviu Ciulei, se cuvine citat *Reteatralizarea teatrului* al lui Radu Stanca. Conceptul de realism s-a modificat, s-a îmbogățit, dobândind fațete noi. Nu vorbea oare Roger Garaudy, într-o carte ce va fi tipărită și în traducere românească, despre *un realism nețăr-murit*, sintagmă adesea folosită în discuțiile cu cerberii ideologici, ca instrument de contraatac? Interesant e ca, atunci când se face vorbire despre procesul de reteatralizare a teatrului în România, mai nimeni nu pomeneste despre articolul *Naturalism în teatru*, publicat de Camil Petrescu în nr. 3 din 1956 al revistei *Teatrul*, și aici marele scriitor și gânditor de teatru dovedindu-se un precursor prin felul categoric în care respinge o formulă anestetică, pe care o socotește depășită. „Regia naturalistă va lungi interminabil pasajele banale și terne ale textului (de pildă, marile scene ca: *Dă-mi un pahar cu apă!* etc.) și, în schimb, va pierde pe drum toate replicile profund semnificative ale piesei. Montarea naturalistă a unei piese este aceea în care, în treizeci și șase de tablouri ale unei drame istorice, sunt construite, fiecare dintre ele, fără deosebire, în cinci dimensiuni pe scenă, cu câteva etaje și cu toate acareturile respective, plus un grajd, o trăsură, pădurea și munții din fund, chiar dacă în unele dintre aceste tablouri nu se schimbă decât trei replici, incolore, puse de autor ca să facă legătura și trecerea dintre tablouri. Două tone de decor pentru trei sute de grame de text. Se cheltuiesc inutil bani grei, când ar putea să fie de folos într-altă parte. Se istovesc scrâșnind din dinți mașiniștii, nevoiți să-și vadă astfel batjocorită greua lor muncă. Se plictisesc și capătă gânduri negre spectatorii, așteptând în pauze interminabile, mai lungi decât tablourile respective, schimbarea decorurilor. Regizorul și scenograful vor să *facă real* și nu produc decât lamentabile și haotice șandramale de hârtie înțeleasă, care se vrea castel, cu satele vecine, ori cazinou muncitoresc cu bulevard cu tot. Se aduce pe scenă o mobilă care necesită trei camioane ca să fie transportată și care e atât de greoaie pe scenă, încât te apasă, ca și când ai duce-o în spate. Realism inutil încărcat și umflat fără semnificație, lipsă de bun-simț, mitocănie artistică, parazitism intelectual, iată ce este caracatița naturalistă în teatru” (cf. Camil Petrescu, *Comentarii și delimitări în teatru*, Editura Eminescu, București, 1983).

În clipa în care prelua direcția Teatrului „Bulandra”, Liviu Ciulei nu-și asuma doar destinul a două săli, ci și pe cel al unei trupe cu mari valori creatoare, precum Clody Bertola, Jules Cazaban, George Mărutză, Fory Etterle, Ștefan Ciubotărașu, Octavian Cotescu, Victor Rebengiuc, Ileana Predescu, Beate Fredanov, Rodica Tapalagă, Septimiu Sever, Mircea Albulescu, Petre Gheorghiu, Mihai Mereuță, pe care, în timp, o va amplifica și consolida. Are dreptate același Marian Popescu să scrie, în capitolul „Cenzura și Teatrul «Bulandra»” din cartea sa *Scenele teatrului românesc: 1945–2004. De la cenzură la libertate* (Editura UNITEXT, București, 2004), că „Teatrul «Lucia Sturdza-Bulandra» începe, odată cu directoratul lui Liviu Ciulei, perioada *consolidării și afirmării unui mod de a face teatru* care, cu timpul, a devenit unul dintre modelele existenței *teatrului de repertoriu în România*. Treptat, printr-o strategie pedagogică ieșită din comun, Ciulei catalizează efortul membrilor companiei sale teatrale, în vederea protejării *ideii de teatru ca fapt de cultură majoră*.” În anul 1983, în cartea *Ora 19.30* (Editura Meridiane, București), Valentin Silvestru constata că, „după aproape treizeci și cinci de ani de activitate continuă, el (Teatrul „Bulandra”, *nota M. M.*) e considerat un veritabil teatru de artă

al țării; funcționează în două săli – dintre care una amenajată în formula scenei ronde –, are pe afiș spectacole care se joacă neîntrerupt de câte un deceniu, poate pune în mișcare concomitent cam cinci trupe diferite de actori excelenți și e, probabil, instituția de artă scenică cea mai bine cunoscută și mai larg comentată peste hotare”. Chiar dacă, „istoricește, instituția rămâne exemplară”, Teatrul „Bulandra” a avut și eșecuri, pe care le admite însuși Valentin Silvestru, marele său admirator. A avut și incredibile cedări în fața cenzurii, a suferit injoncțiunile sale brutale, așa după cum arată Marian Popescu. Unii au spus că, odată cu scoaterea din repertoriu a *Revizorului* și demiterea lui Ciulei, Teatrul „Bulandra” a suferit o lovitură, un șoc chiar, din care nu și-a mai revenit niciodată. Într-un text scris pentru monografia apărută în 1997, Irina Petrescu nota că „Teatrul «Bulandra» a fost pentru mine o rampă de lansare, dar mai ales un ADĂPOST. ...Prin spectacolul *Revizorul*, ne-am încercat și ne-am încrâncenat. Dar am avut puterea de a nu schimba nimic... Am strâns din dinți, am scrâșnit, DAR NU AM SCHIMBAT NIMIC. Aproape nimic. Ba chiar am avut puterea să și zâmbim mai departe”.

Nu doar criticii ori actorii apreciau Teatrul „Bulandra”, mai cu seamă spiritul de acolo, imprimat de directorul său. Citez un fragment din mărturia intitulată *Locul unde se întâmplă evenimente*, datorată lui Radu Boruzescu, mărturie pe care o desprind din aceeași monografie: „Pentru noi, cei de la scenografie, cei de la regie, cei de la actorie, cei de la operatorie... cei de la Conservator... în miraculoasa perioadă de la sfârșitul anilor '60, existența Teatrului «Bulandra» era *modelul de referință*, reperul paradoxal spre care toți visam, locul unde se întâmplau evenimentele teatrale cele mai marcante. Există o efervescentă caracteristică acelor ani poststalinisti, o întâlnire subversivă, într-un moment istoric precis – în ciuda durității și a controlului permanent – a unor personalități artistice de excepție: actori, regi-zori, scenografi, muzicieni. Ca studenți, am avut șansa unor profesori care făceau parte din acest teatru: Paul Bortnovski, Dan Jitianu, Liviu Ciulei. Prin ei, am putut urmări partea nevăzută a multor spectacole, participând la repetiții. Îmi amintesc de spectacolele *D-ale carnavalului*, *Opera de trei parale*, *Clipe de viață*, *Play Strindberg*, *Jocul de-a vacanța* etc.” Mai departe, Radu Boruzescu subliniază un adevăr indubitabil: „Cred că particularitatea Teatrului «Bulandra» era, în primul rând, personalitatea lui Liviu Ciulei, în jurul căruia totul s-a materializat, totul a fost posibil. După ani, cunoscându-l mai bine, lucrând împreună în diferite locuri din lume, am descoperit de mai multe ori același miracol. Liviu este, înainte de toate, un *bâtisseur*, probabil poartă cu el moștenirea ascunsă, transmisă de tatăl său.”

Printre marile merite pe care le-a avut Liviu Ciulei ca director al Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra”, se numără și acela de a o fi invitat, mai întâi în calitate de colaboratoare, apoi să se angajeze, pe actrița Gina Patrichi. Astfel, artista avea să facă parte din *locul unde se întâmplă evenimente*, va deveni o componentă de primă mână a însuși procesului generării lor. Se va număra printre ceea ce – ori, mai corect spus, printre *cei ce regreta* Lia Crișan, referent și apoi secretar literar al teatrului, bună cunoscătoare a trupei, de vreme ce a fost „adoptată” de aceasta timp de treizeci și unu de ani, adică încă de pe vremea doamnei Bulandra, îi numea „actori-unicat”, „personalități deosebite, puternic individualizate”.

Teatrul „Bulandra” va rămâne multă vreme marea instituție de referință a țării. În cartea *Modelul teatral românesc* (Editura UNITEXT, București, 2000), Miruna Runcan formulează o întrebare cu caracter retoric: „...Ce e Teatrul «Bulandra» decât efectul de permanentă și nezdruccinată concurență a Naționalului? Un alt Național, un altfel de Național, un Național mai european, dar egal de încadrat în

conștiința modelului eliadian, atât a publicului, cât și a lumii artistice ca atare. Nu de puține ori, în conversații sau chiar sub semnătură, câți dintre criticii, artiștii ori intelectuali de marcă n-au tratat, în ultimii patruzeci de ani, Teatrul «Bulandra» drept adevăratul Național din București, mai ales în perioadele de scădere ale primei scene?“ În esență, problema e pusă corect de autoarea cărții. Dar obligatoriu trebuie spus că, în anii '70-'80, atunci când la conducerea Teatrului Mic s-a aflat culturnicul Dinu Sărau (instalat director în stagiunea 1976–1977, după ce „făcuse ordine” în Redacția culturală a Televiziunii Române), Teatrul „L. Sturdza-Bulandra” a trebuit să se confrunte cu asaltul venit dinspre instituția de pe strada Constantin Mille. Ceea ce în sine putea fi considerat benefic, dacă nu punem la socoteală detaliul că, pentru a câștiga bătaia, adeseori directorul Teatrului Mic făcea uz de mijloace neortodoxe, servindu-se de influența și accesul liber pe care le avea la decidenții politici din epocă. Și azi, când, din păcate, Teatrul „Bulandra” și-a mai pierdut din portanța artistică, fără ca acest lucru să fie compensat de o sporire a valorii Naționalului ori a Teatrului Mic, relația de concurență e văzută de acestea din urmă tot prin raportare cu teatrul creat în anul 1947, la a cărui strălucire a contribuit și prestigiul artistic al Ginei Patrichi, ca și marile spectacole în care ea a evoluat.

## 2. Debutul la „Bulandra”: *Jocul de-a vacanța*

Pregătirea stagiunii 1963–1964 a fost gestionată la Teatrul „Bulandra” de directorul cu delegație Lazăr Vrabie. Așa după cum rezultă din cartea *Persistența memoriei*, scrisă de regizorul Valeriu Moiescu (Fundatia Culturală „Camil Petrescu” & Revista „Teatrul azi”, București, 2007), dar și din cele ce mi-au fost spuse de artist într-o convorbire de la sfârșitul lunii iunie a anului 2008, Lazăr Vrabie a fost cel care i-a adresat lui, directorul de scenă angajat pe atunci al Teatrului din Ploiești, invitația de a monta pe scena Teatrului „Bulandra” spectacolul cu piesa *Jocul de-a vacanța*, piesă a cărei premieră absolută avusese loc cu douăzeci și cinci de ani în urmă la Teatrul Comedia, în regia lui Sică Alexandrescu, și care se bucurase de o foarte bună primire din partea publicului și a presei. Scrisă, așa după cum reiese din *Jurnalul* lui Mihail Sebastian (Editura Humanitas, București, 1994), special pentru Leny Caler, cea care a interpretat, cu ocazia premierei absolute, rolul Corina, piesa a fost calificată de critică drept „o excelentă comedie”, „din familia acelui teatru francez contemporan în care visul, realitatea, umorul și sensibilitatea ascuțită își dau întâlnire”, după cum scria, la 21 septembrie 1938, în cronică sa, Nicolae Carandino, cronică publicată în ziarul *România* și reprodușă în volumul *Teatrul așa cum l-am văzut* (Editura Eminescu, București, 1986). Cronicarul avea cuvinte elogioase și pentru regia lui Sică Alexandrescu, care „merită toată lauda, fiindcă a fost nuanțată și a căutat să aducă la nivelul publicului toate comorile ascunse ale textului. În efortul de a crea drama dinăuntru, directorul de scenă l-a secundat pe autor. Operație destul de grea, dată fiind altitudinea la care Mihail Sebastian se distra cu bucuria și durerea personajelor”. Și tot N. Carandino o aprecia pe interpreta Corinei, Leny Caler, în felul următor: „În ciuda tuturor eforturilor, d. Mihail Sebastian n-ar fi putut găsi pentru rolul Corinei o interpretă mai adevărată decât Leny Caler. Constatăre care dovedește lipsa de plasticitate a personalului scenic de care dispunem, situând în același timp pe dna Leny Caler pe planul teatrului de nuanțe, la un rang de deosebită cinste.”

Conducerea interimară a Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra” dorea, așadar, să marcheze cei douăzeci și cinci de ani scurși de la premiera absolută a *Jocului de-a vacanța*. Repetițiile începuseră, distribuția era întocmită și îi avea în componență pe Lucia Mara (*Corina*), Lazăr Vrabie (*Ștefan Valeriu*), Gheorghe [Lulu] Aurelian (*Bogoiu*), Vili Ronea (*Maiorul*), Beate Fredanov (*Madame Vintilă*). „Mă aflu în perioada lecturilor la masă – scrie Valeriu Moiescu în cartea *Persistența memoriei* –, când, la începutul lunii octombrie 1963, la conducerea Teatrului «Bulandra» este numit arhitectul, scenograful, regizorul și actorul Liviu Ciulei. Noul director întrerupe repetițiile, dar nu renunță la proiect, ba dimpotrivă, fiind primul spectacol ce urma să aibă loc sub direcția sa, încearcă să-i amplifice anvergura, chemând în reprezentație pe Marcel Anghelescu de la Teatrul Național, în Bogoiu, Sandu Sticlaru de la Teatrul «Nottara», în Maior, și o tânără actriță de la Teatrul de Stat din Galați, Gina Patrichi, în rolul Corina. Rolul Ștefan Valeriu urma să fie jucat alternativ de Victor Rebengiuc și George Oancea. Victor n-a mai apucat să repete, fiind suprasolicitat la filmările cu *Pădurea spânzuraților*, unde a realizat o creație memorabilă în rolul Apostol Bologna.” De altfel, în același film, Liviu Ciulei îi încredințase Ginei Patrichi rolul Roza, a cărui realizare îl convinsese pe artist de imensele posibilități interpretative ale tinerei actrițe. Așa după cum înțelegem dintr-un interviu acordat de Valeriu Moiescu revistei *Magazin* și publicat la 18 ianuarie 1964 sub semnătura Mariane Părvulescu, în formula de distribuție modificată însăși Gina Patrichi avea o „dubură”, în persoana Ancăi Verești. Semnatarea articolului-interviu face următoarea observație legată de solicitarea adresată unei actrițe din provincie de a veni să joace pe scena de la „Bulandra”: „Până de curând, actori din Capitală jucau în reprezentație pe scenele din țară. În toamna aceasta, Toma Caragiu a rupt tradiția, jucând pe lanke pe scena Teatrului «Lucia Sturdza-Bulandra». Acum, Gina Patrichi o joacă pe scena aceluiași teatru pe Corina.” Invitată să-și exprime un gând referitor la distribuirea ei în spectacol, Gina Patrichi declara: „Ce să spun? Corina e unul din rolurile pe care mi le-am dorit. Sunt bucură și fericită că îl pot juca, și încă pe o scenă bucureșteană.”

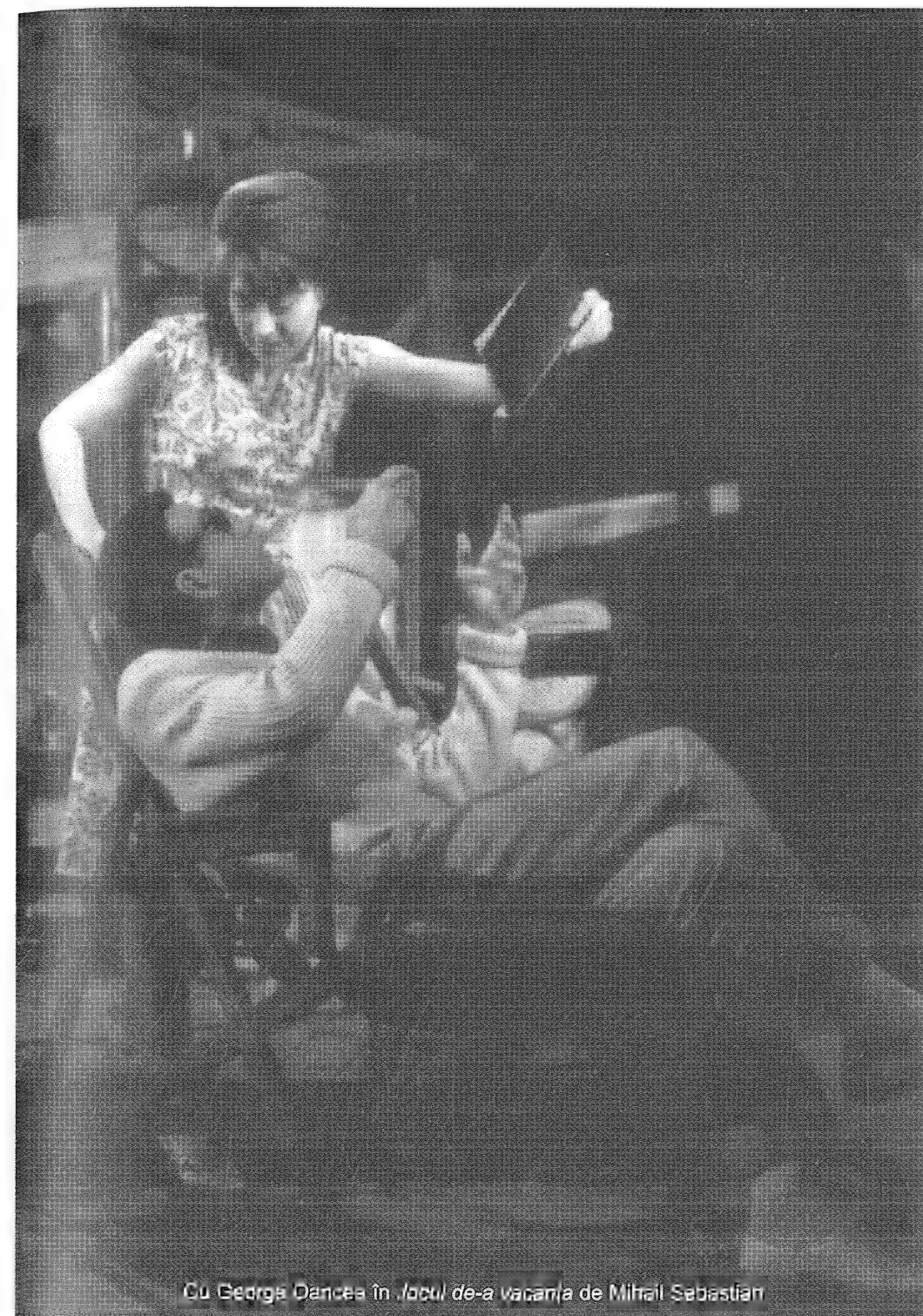
Valeriu Moiescu, cel care, de altfel, îi prilejuise actriței debutul pe scena profesionistă de la Galați, se vede acum în ipostaza de a veghea și asupra începuturilor sale bucureștene. Iar Gina Patrichi va reveni cu regularitate în distribuțiile unora dintre marile spectacole pe care i le datorăm regizorului. „Dacă în primele sale roluri – comentează Valeriu Moiescu în cartea sa – Gina Patrichi se sprijinea pe spontaneitate, farmec personal și o intuiție ce nu dădea greș, maturizându-se și având șansa de a lucra cu mari regizori Gina a dobândit obsesia artistului perfecționist, construindu-și rolurile cu perseverența unui căutător de aur și minuțiozitatea unui bijutier... Aparent boemă, viața acestei actrițe inconfundabile s-a înscris cu vigoare pe o orbită precum cea a stelelor, care, neabătându-se din drumul lor, revin în trecere, din timp în timp, pe trasee ascunse anterior.”

Premiera spectacolului a avut loc la 29 ianuarie 1964, în sală se aflau și o seamă dintre cei ce au realizat premiera absolută: regizorul Sică Alexandrescu, actorii George Vraca (*Ștefan Valeriu*) și Sandina Stan, iar pe scenă Marcel Anghelescu, care în montarea de la *Comedia* juca rolul episodic al Mecanicului de la telefoane. Premiera mai era onorată și de câțiva dintre prietenii lui Mihail Sebastian, precum Alexandru Rosetti, care, de altfel, a rostit câteva cuvinte introductive, Nicolae Carandino (și el participant la „complotul” ascunderii identității lui Sebastian, operațiune ce a făcut posibilă, cum spuneam, reprezentarea în martie 1944, la Teatrul Alhambra, a *Stelei fără nume*), Ion Biberi, Vladimir Streinu, Tudor Teodorescu-Braniște.



Succesul a fost desăvârșit, realitate atestată de cronicile vremii. Regizorul a mizat cu succes pe ambiguitatea poetică a textului, transferată cu subtilitate în montare. „...Valeriu Moiescu – scria Ileana Popovici într-o amplă cronică apărută în nr. 3 din luna martie 1964 al revistei *Teatrul* – a pătruns în țesătura piesei, s-a apropiat de fiecare personaj cu un mare efort de cunoaștere, analizând sub lupă cele câteva microuniversuri care gravitează unul în jurul altuia și relațiile dintre ele și recompunând-le apoi pe scenă.” Ileana Popovici meditează în articolul ei tocmai asupra ambiguității la care făceam referire mai sus: „Este spectacolul Teatrului «L. Sturdza-Bulandra» poetic, sau nu? După părerea mea, ironia nu exclude lirismul, pentru că nu merge împotriva intențiilor autorului și nu se referă la fondul amar al problemei, nu violentează și nu îngroașă, ci aprofundează în sensul acestor intenții, clarifică, precizează, acționând ca un criteriu selectiv într-un univers de valori autentice, și nu ca factor de anihilare. Căci spectatorul de azi are alte criterii de apreciere a realității, el judecă prin prisma unor evenimente trăite, bucuriile și suferințele eroilor îl mișcă sau îl lasă indiferent prin raportare la bucuriile și suferințele lui. Înțelegându-i, el nu poate totuși să-i idealizeze; simțindu-i curați și buni, vede în același timp cât de îngust le este orizontul. ...Experiența unei montări strict obiective, în care textul să fie luat *ad litteram* ar dovedi că publicul nu se lasă prins de o idee care nu-și are corespondentul în vremea noastră, absolutizată și fetișizată, l-ar putea nedumeri sau, cel mult, l-ar lăsa indiferent.” Și apoi, cronicarul punctează că „în această clarificare a ideii rezidă o altă dimensiune modernă a spectacolului. Moiescu a izbutit să concretizeze scenic beția autoamăgirii, nevoia acută pe care o trăiesc eroii de a-și construi – la început fiecare în parte, apoi cu toții împreună – mirajul și, în același timp, dureroasa și înspăimântătoarea lor luciditate (căci jocul nu este un spontan foc de artificii al imaginației, ci unul elaborat, necesitând multe eforturi, reluate după fiecare prăbușire)... E un refuz al realității care crește până la absurd în hotărârea Corinei de a nu permite visului să se împlinească, de teama deziluziei – sentiment care, prin exacerbare, se autodistruge. *Jocul de-a vacanța* se dovedește astfel a nu fi un simplu și poetic joc de concediu, ci cumva rezultatul unei forme de diversivitate care îndepărtează omul de realitate, împingându-l să-și creeze mitul unor personaje perfecte, al unor eroi de elită, al unei vieți confecționate din clișee și aureolate de mister... Spaima Corinei în fața spulberării vrajei, neîncrederea ei fundamentală într-o dragoste modestă, dar fermă – în care, incontestabil, și-ar găsi fericirea – sunt rezultatul unui îndelung șir de eșecuri...”

Ileana Popovici sesizează că „spectacolul începe din decor”, adăugând că „nu se poate spune doar că Paul Bortnovski a înțeles concepția regizorală, subordonându-i arta sa, ci este vorba de o colaborare, în care materializarea desăvârșește și completează intențiile. Ca și în alte spectacole a căror scenografie o semnează, creația acestui artist instaurează și stabilește tonul dezbaterii scenice. Bortnovski a înțeles că un decor strict realist, într-un interior sobru, ar anula intenția ironică a regiei și s-a concentrat spre confecționarea unui univers de iluzii naive, pe aglomerarea în scenă, ca într-o fotografie de carte poștală ilustrată, a tuturor încântărilor vacanțelor la munte. ...Este un decor care joacă tot timpul, definind, rezumând și comentând piesa, cu o spirituală discreție. Scena este invadată de verde și roșu: verdele crud al frunzelor mari și rotunde, cel închis, negru-vinețiu, de pe casă, roșul obloanelor, punctate, cu o fină ironie, de silueta cocoșului de tablă și de ghiveciul cu flori, fixat într-o cută a acoperișului, luna albă, imensă, rotundă – totul pare scos dintr-o poveste. Cu toate acestea, el fuzionează cu textul, și de pe scenă se răspândește o atmosferă poetică învăluitoare.”

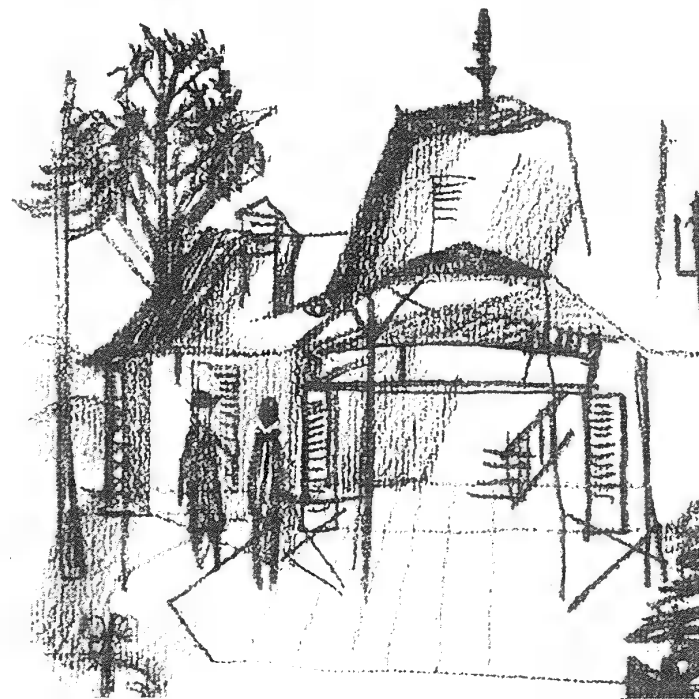


Cu George Dăncea în *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian

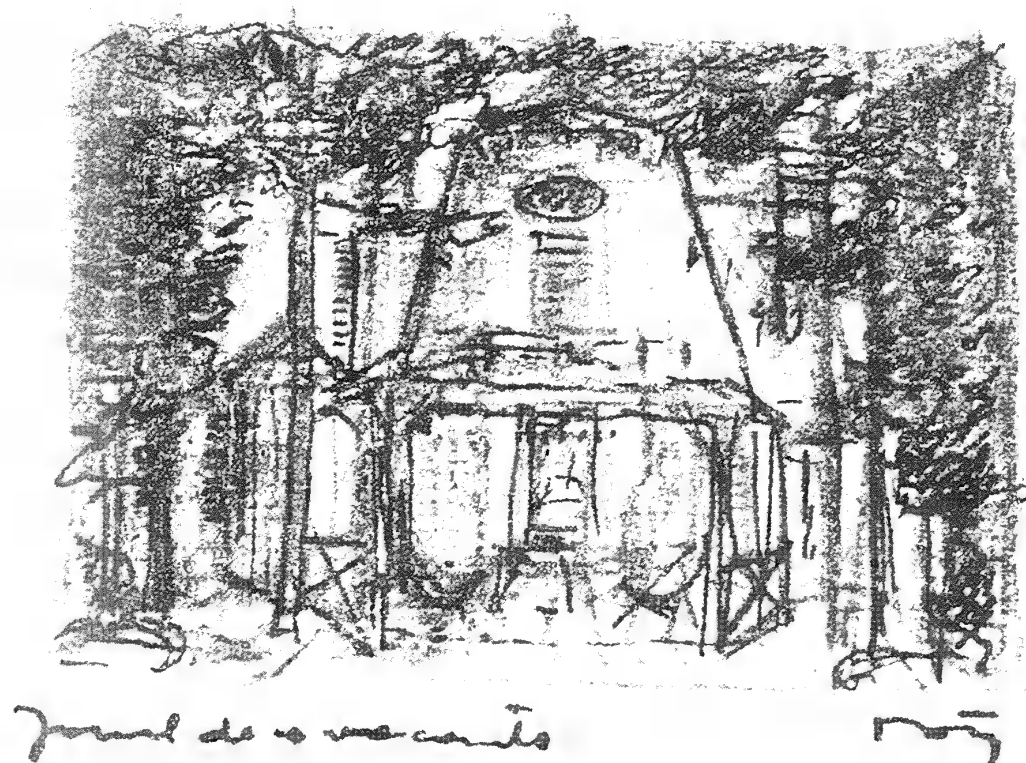
Paul Bortnovski comentează în termenii următori propria-i lucrare: „*Jocul de-a vacanța* avea frumusețea candorii, a stării pe care o cerea Sebastian. Am trecut prin mai multe soluții pentru a găsi tonul exact. Am imaginat pensiunea Weber undeva, în Transilvania, la munte, într-un peisaj à la Douanier-Rousseau, cu o vegetație luxuriantă și în care plasam această pensiune Weber, pe care o vedeam, și pe ea, cu amintirea copilăriei mele, o pensiune care era la Sinaia. Era o doamnă Manolescu, profesoara mea de pian, și care trăia într-o casă veche, cu multă lemnărie și cu niște geamlâcuri. Am făcut toată casa asta ca-ntr-o livadă, între pomi, într-o pădurice. Pomii, exagerați, chiar cu frunze foarte mari, înconjurau o fațadă de casă, se vedea în interiorul casei, avea și un etaj, sus, și scară pe fațadă, care cobora de sus, și o terasă din lemn, de bărne, pe care se petreceau acțiunile spectacolului. A fost foarte frumos. Multă poezie. Cred că am jucat pe cartea sensibilității actorilor și a lui Valerică. Mi-a făcut plăcere. Cu Valeriu, am lucrat pe diferite categorii estetice, și colaborarea mi-a adus satisfacție” (apud Valeriu Moisescu, op. cit.).

Și alți critici ori cronicari au apreciat montarea cu *Jocul de-a vacanța*. „Spectacolul este, așa cum era de așteptat din partea unui colectiv teatral experimentat și valoros, un spectacol bun”, scria Radu Popescu, în cronică sa apărută în revista *Magazin*, la 15 februarie 1964. „Regizorul Valeriu Moisescu a realizat bine atmosfera izolării factice a grupului și, sprijinindu-se pe un grup de actori buni, a lucrat în ritmul necesar și la diapazonul potrivit.” În *Contemporanul* din 21 februarie 1964, Emil Mandric nota: „La primul său spectacol într-un teatru din Capitală, Valeriu Moisescu se afirmă ca un regizor cu o gândire subtilă și îndrăzneță, în permanent proces de descoperire a teatralității, având ca punct de pornire nu dorința de a epata, ci de a concretiza imagini-acțiuni, prin care sensurile operei dramatice să fie făcute să explodeze.” Mariana Pârvulescu scria în *România liberă* că, „urmărind atent textul, Moisescu a știut să gradeze atât desfășurarea jocului, cât și acele momente de intensitate în care, la prima adiere a vieții din afară, iluzia se destramă ca un castel de cărți de joc”. În *Informația Bucureștiului*, Tita Botez aprecia că „regizorul spectacolului de la Teatrul «Lucia Sturdza-Bulandra», Valeriu Moisescu, ...a evitat tentația unei lecturi de suprafață”. *Gazeta literară* publica, la rândul-i, o cronică elogioasă, semnată de Dinu Săraru: „Spectacolul, în ansamblu, se revendică, așa cum și-a dorit și regizorul Valeriu Moisescu, de la poezia încărcată de puritate și nostalgie a piesei. Ilustrând receptivitatea direcției de scenă pentru fiorul de lirism al acestei comedii tragice, dar și o severă privire a ei cu ochii contemporani. E urmărită cu atenție o anumită gradatie în evoluția dramei și în dezvăluirea țesăturii fine care leagă și unește destinele eroilor în jocul semiconștient de-a iluzia. Spectacolului îi e proprie o anume reticentă, bine înțeleasă de regizor și redată de interpreți în relevarea tristeții și ideii de nefericire, după cum aceeași reticentă se manifestă și în reliefarea notei comice a situațiilor. Astfel, se realizează un echilibru foarte propriu dezbaterii pline de finețe propusă de Sebastian și caracteristică în general scrisului său.”

Mai toți criticii ori cronicarii încep comentarea jocului actoricesc salutând evoluția lui Marcel Anghelescu, cel ce realiza arcul peste timp cu premiera absolută. Dar, deopotrivă, mai toți comentatorii au cuvinte elogioase la adresa evoluției Ginei Patrichi în rolul Corina. „Spectacolul – observa Ileana Popovici – beneficiază de o echipă actoricească prestigioasă, în care fiecare interpret reprezintă o valoare sigură, verificată. Cu toate acestea, ea izbutește să pricinuiască surprize, prin descoperirea unor valențe noi ale acestora. În primul rând, tânăra actriță Gina



Schițe de decor de Paul Bortnovski





Patrichi. Corina ei este poate mai puțin ironică, mai puțin volubilă, mai puțin modernă decât ne-am imaginat-o în prima parte a piesei. Avem însă de-a face cu un talent de o factură foarte originală, deosebită, care emoționează printr-o generoasă spontaneitate, printr-un umor simpatic și apropiat, întru totul cuceritoare. Cu o mare inteligență scenică, ea nu-și debitează textul curgător și muzical, ci desface fiecare frază, cu naturalețea cu care ar dezghioaca un fruct, împănând-o cu exclamații, cu gesturi mici ale mâinilor, cu ridicări din umeri, cu zâmbete, opriri și reveniri, jucând cu toată ființa – în așa fel, încât ai senzația că replica se re-creează pe loc, în spectacol, îmbogățindu-se cu propriile ei sentimente, trăiri, emoții. Interpreta pare să fi intuit multe dintre coordonatele universului sufletesc al eroinelor lui Sebastian. Mijloacele de expresie pe care le folosește amintesc de descrierea comportamentului lui Ann (eroina romanului *Accidentul*). Registrul ei de tonalități are o mare mobilitate; ce trecere se săvârșește de la explozia de veselie din scena de început, în care-l fotografiază pe Ștefan cu buchetul în mână (feminină, cochetă, dar și amicală, poznașă), la tonul sec, asprit, reținut, cu care-și anunță sacadat, spre final, hotărârea: *Nu plecăm. Plec. Singură!*"

Radu Popescu, de obicei foarte zgârcit în consemnarea jocului actoricesc, scria: „În generosul rol al Corinei, am văzut o debutantă pe o scenă bucureșteană (să fie într-un ceas bun!), Gina Patrichi. Noua interpretă dă multă satisfacție cerințelor de inteligență, gingășie și vioiciune tinerească ale rolului... Promisiunile sunt dintre cele mai îmbucurătoare.” Dinu Săraru remarca felul în care tânăra actriță „valorifică puritatea personajului, gingășia și grația lui”, iar Tita Botez scria că „debutul bucureștean al Ginei Patrichi a însemnat o Corină de certă valoare artistică: în primul rând, o Corină deșteaptă, lucidă, care se prinde în jocul cu Ștefan, care preia ștafeta de la inițiatorul jocului și-l însușește cu personalitatea ei puternică, cu verva, spontaneitatea și căldura-i sufletească, cu tandrețea, duioșia și dragostea pentru oameni ce-o caracterizează, fermecată la un moment dat de joc și de enigmaticul ei creator.” Pentru Mariana Pârvolescu, „Corina Ginei Patrichi a fost când veselă, când tristă, întotdeauna înțeleaptă, vădind o maturitate pe care numai viața nu prea fericită dinainte de *joc* și de după acesta o poate conferi unei fete de vârsta ei. Tânăra actriță s-a dovedit la înălțimea textului extrem de generos, ca și al renumelui teatrului pe scena căruia îl joacă.” Gina Patrichi – spunea aceeași comentatoare, care, pesemne, cunoștea evoluțiile actriței pe scena gălățeană – făcea încă odată „dovada unei mari sensibilități și a stăpânirii unor mijloace de expresie de teatru modern remarcabile”. În fine, Emil Mandric nota: „Gina Patrichi este remarcabilă în Corina. Numele ei nu este necunoscut opiniei teatrale, dar o atât de fericită întâlnire cu un rol se pare că actrița nu a mai încercat. Corina sa este o alchimie de grație, feminitate, inteligență și spontaneitate, expresie a unei sincerități artistice eliberate de artificii și leșturi. Mijloacele sale de exprimare, gustul care creionează inefabilul din cuvinte, naturalețea mișcării – pun în valoare bogata natură interioară a eroinei întruchipate.”

Într-un articol scris special pentru revista *Secolul XX* și apărut în numărul 7–8 din anul 1964 al respectivei publicații, un critic străin, pe nume Hugo Gutiérrez Vega, enumera printre remarcabilele spectacole văzute la București producția Naționalului cu *O scrisoare pierdută* (regia: Sică Alexandrescu), *Rinocerii* de la Teatrul de Comedie, în regia lui Lucian Giurchescu, și *Jocul de-a vacanța* de la „Bulandra”; „Am văzut această piesă pusă în scenă de un colectiv din București format din actori minunați și un regizor profund și echilibrat: Moiescu.”

În cartea *Gina Patrichi. Clipe de viață* (Editura UNITEXT, București, 1996), scrisă de fratele actriței, Mircea Patrichi, găsim informația că la premieră a fost prezentă și severa profesoară a celei ce o juca pe Corina. După ce a îmbrățișat-o, Aura Buzescu i-a spus: „Știam că n-o să mă faci de rușine! Te felicit și-ți doresc o carieră strălucită!”

Spectacolul cu *Jocul de-a vacanța* a avut un succes enorm. S-a jucat de peste o sută patruzeci de ori. Liviu Ciulei și-a dorit îndată să-i angajeze în trupa de la „Bulandra” atât pe regizorul Valeriu Moiescu, cât și pe actrița Gina Patrichi. Valeriu Moiescu ratase cu ani în urmă șansa de a deveni regizor bucureștean, odată cu înființarea Teatrului de Comedie, căci directorul de atunci al Teatrului de Stat din Oradea a refuzat să-i semneze transferul. De data aceasta, la Ploiești, a avut mai mult noroc. După spusele soțului actriței Gina Patrichi, bine cunoscutul avocat Victor Anagnoste, care a avut bunăvoința de a mă primi în vara anului 2008, autoritățile culturale din Galați au condiționat transferul de asumarea de către Gina Patrichi a obligației de a veni ori de câte ori era nevoie la Galați, spre a juca spectacolele care figurau pe afiș. Efortul era considerabil, dar a meritat. Gina Patrichi își dobândise locul în „locul unde se întâmplau evenimente” care era Teatrul „Bulandra”. I-a fost, până la sfârșit, o componentă de bază, fără de care istoria acestui teatru ori n-ar putea fi imaginată, ori ar fi infinit mai săracă.

### 3. Confirmarea: *Clipe de viață*

La scurtă vreme după marele succes cu *Jocul de-a vacanța*, Ginei Patrichi i s-a cerut să confirme investiția de încredere făcută în ea de directorul Liviu Ciulei în spectacolul montat chiar de el, în decorul lui Giulio Tincu și costumele Ioanei Gărdescu, spectacol cu piesa *Clipe de viață* de William Saroyan. În distribuția premierei, care a avut loc la data de 28 decembrie 1964, figurau nume mari ale scenei românești, nume chiar din prima garnitură a teatrului în care intrase Gina Patrichi, unii dintre actori făcând parte din nucleul de bază al „Bulandrei”, adică dintre cei ce li s-au asociat celor nouă fondatori îndată după închiderea Teatrului „Odeon”, ce fusese proprietatea lui Liviu Ciulei. Acesta fusese angajat la „Bulandra” de prima directoră a teatrului, actrița Lucia Sturdza-Bulandra. Din pricina originii lui „nesănătoase”, lui Liviu Ciulei i se interzisese de forurile culturale ale vremii să facă regie, după mărturia lui Clody Bertola marele său dușman fiind „Siegfried, regizor pe atunci al Municipalului, care vedea în el un rival. Liviu – continua Clody Bertola – i-a dat doamnei Bulandra un text în care avusese succes, în film, Katharine Hepburn, *Omul care aduce ploaia* de Richard Nash. Ei i-a plăcut și i-a oferit șansa să-l monteze. Deși era atât de tânăr, toți actorii îl ascultau în repetiții cu sfîntenie... Acest spectacol poetic a avut un succes răsunător. ...Liviu era fericit că și-a văzut împlinită dorința de a pune în scenă. După acest triumf, care a însemnat și un moment important în spectacologia românească postbelică, Liviu a început să monteze și să joace în mod curent la Municipal” (cf. Ludmila Patlanjoglu, *La vie en rose cu Clody Bertola*, Editura Humanitas, București, 1997).

În opinia mării actrițe, Ciulei „era fermecător” în repetiții. „N-am cunoscut un regizor atât de politicos. Are ceea ce se cheamă *la politesse du coeur*. Este tolerant, explică cu răbdare, te ascultă și pe tine. Îl conduce pe actor cu marea lui răbdare și nu se lasă până nu ajunge la imaginea dorită. Inspirat, își creează concepția pe scenă, într-un proces continuu, improvizând mult.”

La rândul său, Victor Rebengiuc – care a jucat mult în direcția de scenă a lui Liviu Ciulei și a făcut parte din distribuția spectacolului *Omul care aduce ploaia* și a multor altele, regizate de același director de scenă – spune că acesta a fost „mereu ochiul de care am avut nevoie, chiar și atunci când nu am jucat în spectacolele lui. Îmi sugera diverse posibilități de abordare a rolului și experimentam împreună (cf. Simona Chitan, Mihaela Michailov, *Victor Rebengiuc. Omul și actorul*, Editura Humanitas, București, 2008).

Ileana Berlogea, cea care, de altfel, i-a consacrat regizorului o monografie, notează în cartea *Teatrul și societatea contemporană* (Editura Meridiane, București, 1985) că Liviu Ciulei este posesorul unei concepții regizorale care „înseamnă o armonie desăvârșită între spațiul unde evoluează actorii, spațiul unde se află publicul și sensurile spectacolului”... „Fiind un partizan al convenției teatrale, a creat în spectacolele sale corespondențe vizuale și auditive, lipsite de fidelitate față de timpul și locul exact al acțiunii, dar relevante pentru ideile fundamentale conținute în substanța pieselor.” Și tot Ileana Berlogea scria: „Păstrând întotdeauna măsura, pornind de la ideile textului, străduindu-se să le comunice plenar, emoționant și, mai ales, în deplină concordanță cu posibilitățile publicului, Liviu Ciulei este în același timp un mare pedagog, care a știut să creeze cele mai bune condiții pentru afirmarea complexă a personalității actorilor, spectacolele sale fiind pline de semne vizuale conținute de decor, dar, în primul rând, de viață și tensiune emoțională, răspândite în jurul lor de interpreți.”

Sunt calități de care a beneficiat din plin și Gina Patrichi, în spectacolul în care l se încredințase rolul Kitty Duval și în care juca alături de Mircea Albulescu, Mircea Bașta, Liviu Ciulei, Ioana Cocea, Corina Constantinescu, Dan Damian, Dorin Dron, Dumitru Dumitru, Mimi Enăceanu, Fory Etterle, Vasile Florescu, Dumitru Furdui, Petre Gheorghiu, Mihaela Juvara, Geta Tudorache Mărutză, Ana Negreanu, Teodor Nicolită, Dumitru Onofrei, George Oprina, Aurelia Sorescu, Sandu Sticlaru.

Spectacolul a fost o reușită desăvârșită, evidențiind ideea exprimată undeva de însuși William Saroyan: „Deasupra ignoranței și disperării, deasupra sărăciei și durerii, înfloresc întotdeauna inteligența și grația, spiritul și resemnarea, puritatea și integritatea morală.” Revista *Teatrul* a publicat în nr. 3, apărut în luna martie a anului 1965, o cronică bine articulată, semnată de Margareta Bărbuță. „Regizor și interpret principal al spectacolului Teatrului «Lucia Sturdza-Bulandra», Liviu Ciulei a desfășurat o muncă complexă, de profunzime și subtilitate, orientată spre limpezirea sensurilor textului și exprimarea acestora într-un limbaj artistic corespunzător stilului lui Saroyan. S-a realizat astfel, cu colaborarea disciplinată a tuturor interpreților, un spectacol omogen și expresiv, în care dinamica ideilor și sentimentelor, a vieții interioare a personajelor principale prelungește în profunzime și intensitate desenul sumar al acțiunii exterioare, dându-i acesteia ritmul viu al unor *clipe de viață*.”

Cât despre interpretarea Ginei Patrichi, Margareta Bărbuță are numai cuvinte de laudă: „De o expresivitate și o putere de emoționare rar întâlnite, Gina Patrichi realizează o Kitty Duval complexă, în care puritatea fetei de odinioară luminează învelișul aspru al femeii de stradă, în care grația inefabilă se îmbină cu grosolănia împrumutată, candoarea cu experiența. De la uimirea pe care i-o provoacă întâlnirea cu Joe (Liviu Ciulei, *nota M. M.*) și Tom (Dan Damian, *nota M. M.*), care o ajută să-și redescopere resursele de puritate și de poezie, Kitty parcurge un drum sinuos, pe care Gina Patrichi îl exprimă cu o mare putere de sugestie și cu o mare mobilitate sufletească. O privire pe sub gene, un gest, un zâmbet timid marchează sensibil modificări ale stării lăuntrice a eroinei, care trece, sub ochii noștri, printr-o adevărată

metamorfoză, în clipa când, în camera în care-și plângea visurile de fetiță, l se anunță clientul zgometos. Iar în scena dansului, în care, sub privirea necrutătoare a lui Blick, Kitty încearcă să schițeze, stângaci și greoi, niște pași de dans, mișcările chinuite, rupte, zâmbetul înlăcrimat, crispat și gesturile frânte ale actriței sunt de o elocvență sfâșietoare.”

Era pe atunci un bun obicei ca în presă să se pronunțe asupra unor spectacole de excepție și creatori de teatru nu doar critici. Astfel, despre jocul Ginei Patrichi, regizorul Lucian Giurchescu scria în *Scânteia*: „Gina Patrichi nu ne surprinde ca la debut, deoarece actrița a dovedit că are acoperirea artistică a speranțelor puse în ea. Vocea, cu intonații atât de specifice, știe să se muleze fiecărui rol, dându-i farmec și pregnantă. Kitty Duval devine cu ajutorul ei complexă, tristă și resemnată, cu revolte moarte în fașă, cu limitele de înțelegere ale femeii de stradă.”

Într-o dezbatere profesională publicată de revista de specialitate, Gina Patrichi însăși explica în termenii următori esența personajului jucat cu atâta strălucire: „Supărată pe sine, ea (Kitty Duval, *nota M. M.*) încearcă un adânc sentiment de ură pentru biata lume, dar e plină de milă și dispreț pentru oamenii care o populează, nefericiți, neîncercători, lipsiți de orice ideal. Fericirea ei este pârlică de nemurire ce există în oamenii buni și simpli, care se păstrează neîntinată în unele femei, oricât de accidental sau fără sens ar fi apărut ele pe lume. Kitty Duval e cineva. Există în ființa ei o puritate agresivă și o mândrie sălbatică,



Kitty Duval  
în *Clipe de viață de Saroyan*



iar din felul ei de a umbla și din ținuta ei se degajă grația și aroganța." Iar Liviu Ciulei sublinia: „În montarea piesei, am vrut aproape demonstrativ să aleg un drum până acum considerat, dintr-o prejudecată, drept un realism prea direct, chiar didactic. Decorul a fost construit pe câteva elemente reale, fiecare detaliu fiind executat cu multă exactitate. Cu alte cuvinte, ne-am propus să oferim pe scenă câteva clipe de viață autentică. Consider că această modalitate e utilă și nu poate fi trecută cu vederea și, aș îndrăzni să spun, că nu e deloc în afara cuvântului *modern*."

Spectacolul s-a jucat de aproximativ o sută cincizeci de ori (în registre, apar consemnate o sută patruzeci și șase de reprezentații) și a fost preluat în cadrul „Serii de teatru” de la Televiziunea Română.

În una dintre cărțile sale – e vorba despre *Un deceniu teatral* (Editura Eminescu, București, 1984) –, Valentin Silvestru i-a consacrat regizorului acestui spectacol și a multor altele ce l-au definit drept lider de necontestat în epocă un studiu intitulat *Liviu Ciulei, personalitate și concepte*. Studiul pornește de la premisa că „Liviu Ciulei e azi personalitatea cea mai complexă a artei teatrale românești. În același timp, el e unul dintre factorii motrici ai căutărilor creatoare din teatrul mondial, experiențele sale scenice efectuate în multe țări din trei continente cristalizând un crez estetic novator, o accepție estetică modernă a realismului scenic”.

Deși nu era foarte dornic să-și comenteze propriile opere, Ciulei a vorbit adesea despre concepția lui despre teatru. Valentin Silvestru crede că Liviu Ciulei a definit propria sa atitudine creatoare prin cuvântul *realism*. Era însă vorba nu despre un realism brut, lipsit de nuanțe, care excludea poeticul, inefabilul. Criticul îl citează pe Liviu Ciulei, care spunea că, „în accepțiunea cuvântului realism azi, nu cred că este vorba de o caracterizare stilistică, ci de o modalitate artistică de gândire, care se bazează pe cunoaștere științifică și capacitate de analiză a societății (pe care o reflectă), având ca rezultat posibilitatea de sintetizare a imaginii de reflectat, în așa fel, încât ea să se concretizeze în opțiune politică”. Liviu Ciulei a mărturisit că, „într-o anumită perioadă, realismul a fost greșit înțeles și a avut ca rezultat un fel de întoarcere la naturalism, care, în activitatea mea, nu consider că a fost cu totul inutil, constituind un fel de studiu academic: ca și cum aș fi desenat genunchi și drapaje”. Criticul consideră că „au existat, într-adevăr, elemente naturaliste în unele dintre operele sale scenice, dar niciuna n-ar putea fi etichetată integral ca atare. Piese americane *Clipe de viață* de William Saroyan și *Un tramvai numit dorință* de Tennessee Williams (în paranteză fie spus, cât de potrivită ar fi fost Gina Patrichi pentru rolul principal feminin din această piesă!, *nota M. M.*) au apărut pe scenă cu materialul brutal al contextelor lor, învăluit într-o foiță diafană, de poezie. Estompând vulgaritatea și cinismul unor eroi, ea conferea o lumină caldă omenescului ființelor înfrânte ori zăgăzuite”. Or, o atare ființă e Kitty Duval, căreia Gina Patrichi i-a pus în evidență tocmai latura de umanitate înfrântă, supunând personajul unei fine analize psihologice.

Vorbeam mai sus despre rolul de pedagog al lui Liviu Ciulei. Or, dacă în spectacolul său cu *Clipe de viață* persistau note naturaliste, dacă ele erau vizibile și în jocul Ginei Patrichi, se poate spune că Ciulei a pregătit-o astfel pe tână actriță pentru viitoarea marea încercare, cea din spectacolul *D-ale carnavalului* în regia lui Lucian Pintilie, spectacol al cărui decor era semnat de Liviu Ciulei alături de Giulio Tincu.

#### 4. *D-ale carnavalului*: marea biruință

La 18 noiembrie 1966, Sala Izvor din Bulevardul Schitu Măgureanu a Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra” găzduia premiera unuia dintre cele mai mari spectacole cu care se poate mândri teatrul românesc, adevărată revoluție în caragialeologie. E vorba despre *D-ale carnavalului* în regia lui Lucian Pintilie, cu decorurile semnate de Liviu Ciulei și Giulio Tincu și costumele aparținându-i lui Ovidiu Bubulac. În distribuție figurau doar actori de mână întâi ai Municipalului: Ștefan Bănică (fostul coleg de facultate și, apoi, la Teatrul din Galați, al Ginei Patrichi) în Nae Girimea, Toma Caragiu în Pampon, Aurel Cioranu în rolul Catindatului, Gina Patrichi interpretând-o pe Mița Baston, Rodica Tapalagă în Didina Mazu și Grigore Vasiliu-Birlic în Crăcănel. Pentru unele roluri, se pregătiseră dubluri, cea mai semnificativă fiind Marin Moraru, care, de altfel, l-a jucat frecvent pe Mache Răzăchescu.

„Avem pentru Caragiale (scrie Ioana Pârvulescu în cartea sa *În Țara Miticilor* (Editura Humanitas, București, 2007), ca pentru toți clasicii, de altfel, un frumos portret-robot la purtător. Nimic nu se mai poate schimba aici. În primul rând, omul, *nenea Iancu*, ins între două vârste, apropiat, un fel de rudă simpatică a tuturor, inocent, *băiat bun*, la urma urmei un Mitică, ceva mai deștept și mai scriitor. Iubitor de vorbe și de prieteni. Plin ochi de umor. În al doilea rând, viața, elementele biografice socotite reprezentative, extrase cu grijă din biografia lui: prieten cu Eminescu, autor dramatic neînțeles de contemporani, junimist, ins a cărui valoare n-a fost recunoscută (refuzat la premiile Academiei), hărțuit cu procese, astfel încât, până la urmă, a fost silit să plece la Berlin. În al treilea rând, spiritul caragialian în acord cu opera lui: ochi critic, ureche cu pâlnie, luciditate (a cunoscut ca nimeni altul defectele noastre). Iubitor de țărani, vezi insomnia din timpul răcoalei din 1907, plus nuvela cu pricina. Și tată al lui Mateiu Caragiale, căruia-i arăta creștetul turtit, amintindu-i că strămoșii lui purtau tava cu plăcinte, adică un ins cu picioarele pe pământ, fără fumuri de aristocrație. În esență, rămân deci, în fotografie, cumsecădenia, umorul, firea prietenoasă și spiritul critic. Cam puțin totuși pentru cel care știa să vadă atât de multe la contemporanii lui.”

Ioana Pârvulescu amintește că nenumărați exegeți ai lui Caragiale, aparținând unor generații diferite, de la Șerban Cioculescu la Alexandru George, Florin Manolescu, Mircea Iorgulescu, Ștefan Cazimir, Alexandru Paleologu, Liviu Papadima, Dan C. Mihăilescu ori Andrei Pleșu, listă la care eu i-aș mai adăuga în chip obligatoriu pe Maria Vodă-Căpușan și pe Alexandru Călinescu, „au încercat să dea, prin relectură și regândire, o versiune mai actuală și mai vie a clasicului. Fiecare ne-a dat un alt Caragiale și a văzut altceva în lumea lui. Totuși, ca întotdeauna, locul comun triumfă în marele public, iar demonstrația o fac chiar oamenii din scrierile lui Caragiale”.

Nici imaginea pe care cei mai mulți dintre noi o avem despre piesa *D-ale carnavalului* nu e deloc scutită de locuri comune. E considerată fie „piesa cea mai proastă”, fie „piesa cea mai grea”, tocmai din pricina faptului că numărul realizărilor scenice notabile obținute cu acest text rămâne totuși extrem de mic. Induce adesea în eroare faptul că piesa pare a nu se lăsa încheșată până la capăt. Că dă impresia a fi „o alcătuire de momente de o anume monotonie – povestea spițerului, a Catindatului, a tabacherei – asemănătoare numerelor de circ. Ele își revelează apartenența la acest univers nu imediat, ci simbolic: ele răspund semnificației de ansamblu, fiind legate deopotrivă de mecanismul general al trișării ce guvernează această lume. Dincolo de ele se organizează goana neîntreruptă a

personajelor unele după altele, reușind din când în când să se combine două câte două, ca la cadril, pentru a-și da replica, dar schimbându-se de îndată, căci nu s-a găsit, de fapt, perechea potrivită, partenerul căutat. Majoritatea scenelor în doi din *D-ale carnavalului* sfârșesc la fel: unul o ia la goană, căci e urmărit de altcineva care sosește, sau aleargă să-l prindă pe altul care fuge după el: Mița, urmărită de Crăcănel, după Nae Girimea, căutând-o și el pe Didina, ca și Pampon, Catindatul, închipuind că e hăituit de unchiul de la Ploiești, e luat drept obiect al urmăririi de către ceilalți. Dialogul nu e decât momentul de respirație ce punctează goana personajelor, dobândind și el aici un ritm deosebit de alert față de celelalte comedii, cu renunțarea totală la tirade. În însăși sintaxa ei, această lume semnifică, alcătuind din multiple elemente un univers carnavalesc al mișcării dezordonate" (cf. Maria Vodă-Căpușan, *Despre Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982). Problema montării piesei în cauză e aceea de a pune ordine scenică în mișcarea dezordonată a personajelor, de a-i găsi o logică, de a-i identifica principiul de coerență. „Principiul de coeziune al piesei lui Caragiale – observă Maria Vodă-Căpușan în cartea citată – nu-l constituie o intrigă propriu-zisă – cu toate arabescurile intervenite pe parcurs, finalul consfințește situația în matca ei inițială –, ci ritmul ce animă parada măștilor; acel ritm ce pentru dramaturg înseamnă *esența stilului*, aserțiune ilustrată cel mai evident de ultima lui comedie.” Sunt detalii asupra cărora exegeta va reveni peste ani în cartea *Caragiale?*, apărută în 2002, tot la editura clujeană Dacia.

E cât se poate de sigur că, hotărând să monteze piesa lui Caragiale, Lucian Pintilie nu doar că i-a fost un rafinat cunoscător al structurii (*structure élatée*, cum ar spune un poetician francez), ci și al poncifelor care o străjuiau. Refuza să se supună portretului-robot acreditat de epocă. E tot la fel de sigur că regizorul își dorea să se ia la trântă cu aceste poncife, să le pună în evidență lipsa de justificare, să sublinieze statutul de capodoperă al textului caragialian.

Încă de la începutul carierei sale, regizorul s-a prezentat, așa după cum subliniază George Banu, „sub semnul dublului” (cf. capitolul „Sfășierea” din cartea *Ultimul sfert de secol teatral*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003). El s-a înfățișat „în mod egal atent la mizeria și la poezia lumii”. Pintilie a alternat Caragiale și Cehov, dând cu *D-ale carnavalului* ceea ce George Banu numește „o adevărată baie de identitate națională”, iar cu *Livada de vișini* o „elegie de o puritate extremă, cristalină meditație despre *narcoza estetică*”.

Sunt numeroase indicii potrivit cărora spectacolul cu *D-ale carnavalului* e produsul unei lungi reflecții. În nr. 2 din 1965 al revistei *Teatrul*, regizorul publica un articol cu caracter polemic, în care-și afirma opinia că piesa lui Caragiale se cuvine supusă unei *interpretări realiste, cu adevărat contemporane*. Nu au ce căuta într-un nou spectacol cu *D-ale carnavalului* pretențiile „convenții” ori „efecte” expirate, depășite. Oricine ar fi cel ce dorește să se apropie de textul cu pricina spre a-l edifica scenic trebuie să țină seama de evoluția istorică a realismului în teatru și, de asemenea, să evite practicarea unui realism scenic „primar”, fundamentat pe ceea ce în mod fals e socotit a fi „adevărul tipologic al interpreților”, „preluarea mecanică a unor vechi modele”, dar și „convenționalismul superficial, stilul păpușaresc”. Primejdia de moarte ce amenință orice nouă montare a piesei e cantonarea în „pretextul coloristic”. Regizorul apreciază că realizările scenice de până atunci au păcătuț prin „imaginea idealizată” a personajelor, prin incapacitatea de a observa că ele se află în ceea ce Lucian Pintilie numește „o cloacă uriașă”. Scia Lucian Pintilie în sus-menționatul articol: „Tocmai asta e formidabilul de

comic și puțin trist în piesă: personajele teribil de mizere care își creează singure iluzia unor distracții feerice.”

Clody Bertola, cea care a lucrat în numeroase rânduri cu regizorul Lucian Pintilie, confirmă în cartea ce i-a fost dedicată de Ludmila Patlanjoglu că acesta „lucrează acasă, vine de la prima repetiție cu viziunea regizorală elaborată până în cele mai mici amănunte; de multe ori, se urcă pe scenă și joacă toate personajele”. Actrița adăuga că „nu este ușor să lucrezi cu Lucian Pintilie, dar valoarea rezultatului te ajută să depășești momentele grele, cu atât mai mult cu cât Pintilie reușește să fie un tiran-vrăjitor, care își farmecă interpreții prin marea lui ardere și credință în ceea ce face”. Clody Bertola amintește faptul că Toma Caragiu are chiar o poezie în care vorbește despre „aerul electric ca într-o repetiție cu Lucian Pintilie”.

Iar Victor Rebengiuc, cel care-l va juca pe Pampon în filmul *De ce trag clopoștele, Mitică?* realizat în 1982, dar ținut sub obroc de cenzura comunistă, observă că „Pintilie simte enorm și vede monstruos. El nu se ocupă de calitățile personajelor, ci de ceea ce e negativ, ascuns, sordid. Cheia la el este umorul grotesc. Pintilie își iubește personajele. Sunt deformate fără să devină antipatice, există un soi de candoare malignă adăpostită în ele” (cf. Simona Chitan, Mihaela Michailov, *op. cit.*). Lucru care era evident și în versiunea scenică pe care Lucian Pintilie a dat-o scrierii lui Caragiale către sfârșitul anului 1966.

În cartea *Caragiale și interpreții săi* (Editura Meridiane, București, 1985), criticul Ion Cazaban contextualizează momentul în care Lucian Pintilie aducea pe scena de la „Bulandra” noua versiune scenică a piesei lui Caragiale: „Lucian Pintilie își concepe spectacolul într-un moment de evoluție a artei noastre teatrale, caracterizat prin critica stilizărilor manieriste și *redescoperirea concretului*, printr-o infuzie de autenticitate, atât în interpretarea actricească, preocupată de individualitatea socială a rolurilor și determinările ei inconfundabile, cât și în ambianța plastică, utilizând materiale de o senzorialitate frustă sau pitorescă. Scenografia materializează mediul de viață ambiant: întreaga acțiune scenică evocă o existență efectivă, cu mentalități, ocupații, obișnuințe zilnice, apucături *mai mult ori mai puțin oneste*.”

Lucian Pintilie și-i asociase pe Liviu Ciulei și pe Giulio Tincu în operațiunea de creare a atmosferei spectacolului, un rol aparte în desăvârșirea ei revenind, după cum s-a observat îndată, scenografiei. Scrie Ion Cazaban: „Decorurile (Liviu Ciulei și Giulio Tincu) *respiră* mizerie și promiscuitate. Frizeria – cu mobilele și obiectele amestecate, uzate, înghesuite – are un aspect sordid, la fel sala de bal, aproape goală, unde un paravan acoperă ușile closetului public. De la deschiderea spațială a fiecărui decor, până la godinul cu burlanul lung, frânghia cu rufe din frizeria lui Girimea sau zugrăveala peretilor, scara de lemn, serpentinele de hârtie colorată, mesele și scaunele vopsite urât din sala de bal, totul se dovedește gândit funcțional. Podeaua în pantă profilează personajele, le raportează pregnant, le influențează mișcarea. Interpretarea *în serios* a personajelor, cu o ironie disimulată (trădată, uneori, caricatural de realizările totuși diferite ale actorilor), nu este decât modul de a le contura ridicolul și a dezvălui, dincolo de el, o existență falsificată, o înfiorătoare mediocritate. Este mediocritatea unui mediu social, vizibilă deopotrivă în petreceri sărmene, în porniri violente, nestăpânite, în deznădejdi atroce. Pe scena în pantă (de o inspirată funcționalitate semantică), impulsuri, stări, relații umane se manifestau cu o maximă senzorialitate.”

Spectacolul a divizat critica românească, totuși majoritatea opiniilor au fost pozitive. Până și ultraconservatorul Radu Popescu, cronicar deloc tandru ori binevoitor





Lucian Pintilie



Mița Baston

atunci când era vorba să comenteze ori să recunoască rostul aspectelor creatoare ale regiei, nota, în *România liberă* din 24 noiembrie 1966, că din montare se detașează „înțelesul unui Caragiale necruțător, de un sarcasm din care nu lipsește nici mânia, nici dezgustul”.

Nici Vicu Mândra nu considera că Lucian Pintilie ar fi trădat textul caragialian. După cele spuse de el în revista *Teatrul* nr. 3 din martie 1967, regizorul a procedat „prin dospirea unor elemente conținute embrionar în litera textului”, fiind preocupat de o „dezvoltare caricaturală pe calea ultradimensionării”, fapt ce corespundea și intimității viziunii caragialiene (acel „simț enorm și văz monstruos”, veșnic citat de comentatori), dar și căutărilor teatrale specifice epocii. Vicu Mândra mai vorbea în comentariul său despre „patetismul derizoriu”, ca și despre „agravarea nevrotică” ce-i caracteriza pe Mița Baston și pe Pampon.

Îi datorăm lui Valentin Silvestru cea mai complexă analiză a montării, și ea poate fi găsită în cartea *Elemente de caragialeologie* (Editura Eminescu, București, 1979). Analiza pornește de la articolul publicat de Lucian Pintilie în revista *Teatrul* nr. 3 din 1965, indiciu clar că în montare directorul de scenă a respectat multe dintre enunțurile cu caracter doar aparent teoretic. „Regizorul – scria Valentin Silvestru – și-a propus să răspundă la o seamă de întrebări puse de text; să reconstituie cât mai amplu mediu; să elucideze raporturile dintre personaje, dincolo de farsă, dincolo de măști, în zona unde relațiile sunt impuse de condiția socială, etică și intelectuală a eroilor. Dacă ar fi să împrumutăm termeni din teoria informației, am zice că a descoperit noi atomi de semnificație, cuantificând aleatoriu din conexiunile evenimențiale și valorând noi surprize în varietatea, principial vorbind infinită, a combinațiilor dintre biografii, în interiorul mesajului ce și l-a propus. El a sesizat cel dintâi valoarea deosebită a parodiei caragialiene, aici vizând sentimentalismul mic-burghez estropiat de influențele literaturii și artei de colportaj.” [...] „În procesul de creație scenică, artiștii au depistat și relevat elemente din celelalte comedii caragialiene, reliefate aici din alt context, făcând vizibile analogiile, pe firul intenției parodistice. S-a obținut astfel un climat spiritual în care totul părea cunoscut și deopotrivă inedit. Era în el balcanismul înfierat cu sete de Caragiale, mahalaua bucureșteană – nu dulcea suburbie pictată anterior în cartolină, ci ținutul semirural, semicitadin, scufundat în patriarhalism ca într-o mlaștină, printre ale cărei păpurișuri sticlește înșelăciunea, unde mișună vietăți ciudate, cu existență larvară, intrând, din când în când, într-o agitație neobișnuită, lovindu-se, țipând, urmărindu-se, gata să se devoreze, bucurându-se de fleacuri și prăpădindu-se cu firea pentru nimicuri, reintrând apoi, brusc, în beatitudinea putrefactă inițială. E periferia suspectă a trișorilor și cuțitarilor, a dramelor pasionale caligrafiate cu senzație în *Universul*, a bățăilor crunte în întunericul maidanelor, a misterelor din dosul porților zăvorâte și al ferestrelor oblonite, a legăturilor de inimă ghicite în cărți între craii de ghindă și femeile de verde, între zurbagii, cu jurăminte crâncene de credință și prelungi libații conciliatorii. Totul era ori părea tern. Chiar din prima scenă se oferea o priveliște imundă: lordache, în ținută foarte sumară, ca acasă, se spăla pe picioare, apoi arunca apa pe podea. Primul client care intra, trântind ușa, avea surpriza să vadă, căzându-i la picioare, din podul șubred, un sac ce l-ar fi putut lăsa lat dacă-l pocnea în cap. Rochia primei femei era slinoasă, boțită, cu ațe atârănătoare la margine. Prosoapele din frizerie arătau îmbâcsite, jengoase. La bal, deși se simțea bradolina cu care se frecaseră dușumelele, era o atmosferă grea de sudoare și tutun; geamul se arăta încețoșat de îndelungă nespălare. Costumele și măștile purtau patina evidentă a mizeriei și materialului prost, prost

croit. Dominantă era toaleta, către care petrecăreții se precipitau mereu atât pentru nevoile firești, stimulate de băutură, cât și pentru a-și verifica ținuta, împrăștiată fardul ori – după cum se zice și în text – a-și schimba între ei costumele când doreau a li se pierde urma. În rostirea replicilor, apăreau accente eronate, un mod de a fraza și de a puncta tipic mahalagesc, cu târăgănări și repeziri, cu eludarea lui ă... cu lungirea lui (în cuvintele *cremenală* și *nemerit*), cu morfolirea lui s în ș (*Deșchideți!*) și cu o construcție irezistibilă a interogației *Pentru ce?* În *Pen'ce*, toate ducând la o maculare continuă a vorbirii.”

Să anticipăm puțin și să spunem că toate aceste efecte cu un deliciu aparte apăreau mai cu seamă în jocul Ginei Patrichi.

„Pentru prima oară – continua Valentin Silvestru – se practicau deschideri în decorul claustrat. Ni se sugera printr-o fereștrică (folosită în joc) odăița din spațele frizeriei, unde au loc unele acțiuni doar evocate în piesă, unde se ascund din când în când personajele și unde se ține masa finală a împăcării. Deschizându-se, ușa frizeriei descoperea un colț întunecat al cartierului, parcelă de pustiu negru. La un moment dat, se auzea de aici urletul prelung al unui câine de pripas. Sala balului lăsa să se ghicească, pe laterale, și anexele, normale la un atare stabiliment specializat. Scena era în permanență populată de personaje și acțiuni diverse, într-o foială continuă. Sala de bal era ticsită de lume. Deși acțiunile sunt derizorii și dramele false, toți trăiau concentrați întâmplările, considerându-le cu seriozitate deplină; peripețiile înfățișate, ca și cele povestite, îi tulburau profund, se vedea limpede că le dezorganizează existența. Nu era posibil, în lumina noului concept scenic, să se mai considere că aceste personaje suferă de vid sufletesc și opacitate totală față de alte împrejurări decât cele care le implică. Dimpotrivă, ele inculcau o senzație de plinătate, într-o mișcare forfotitoare, extrem de animată, care, deși fără direcție de gândire și sterilă în fond, exprima o energie vitală neobișnuită.” Mai departe, criticul făcea observația fundamentală, potrivit căreia „Lucian Pintilie a fost primul regizor care a dezvăluit violența vitală a eroilor și caracterul primejdios ce-l poate lua *încurcătura* pentru ei, chiar dacă nouă ne apare bufonă”.

Critica teatrală a vremii a avut, preponderent, cuvinte de apreciere la adresa tuturor interpreților. Jocul Ginei Patrichi în personajul Mița Baston a fost calificat drept unul de profundă și apăsătoare originalitate. Astfel, Mira Iosif în mensualul de specialitate (nr. 3 din 1967) scria că, „în inedita interpretare a Miței Baston, Gina Patrichi atinge granițele labile ale comicului tragic”. Manase Radnev aprecia în *Informația Bucureștiului* din 1 decembrie 1966 că „Mița Baston cunoaște într-adevăr o existență scenică nouă, datorită interpretării complexe și rafinate a Ginei Patrichi, care, reliefând patetismul exploziv al personajului, obține cele mai adevărate și neașteptate efecte comice”, iar Mircea Alexandrescu observa în cronică sa din *Scânteia*, publicată la 4 decembrie 1966, că „Gina este o actriță a revelațiilor. Puțini ar fi considerat-o aptă pentru Mița Baston, judecând după realizările de până acum și după acele tradiționale date fizice. Actrița s-a dovedit o portretistă fină și de irezistibilă autenticitate.”

Dar adevărate analize de rol găsim în cărțile deja menționate, scrise de Valentin Silvestru, respectiv de Ion Cazaban, cărți din care voi reproduce, în continuare, ample pasaje.

„Mița Baston realizată de Gina Patrichi – puncta Valentin Silvestru în *Elemente de caragialeologie* – cu o bogăție de mijloace rar întâlnită, apărea ca o făptură bătută de toate vânturile, neîngrijită, nepieptănată, cu un aer rătăcit, fața obosită,



gesturile nesigure, vorbele îngălate. Ea oscila între stări de isterie și stări de prostrație. Furiile o duceau pe nevropată până la pierderea cunoștinței. Nu simula nebunia, era nebună de-a binelea, eroină posibilă a dramelor din rubrica de fapte diverse a cotidianelor. Pe Girimea l-a adorat *pentru eternitate, până la nebunie*, era bolnavă de amor și așteptare, într-o langoare intermitentă; își dădea în cărți, unde-i ieșea că Nae *iubește pe alta, mi s-a făcut semn... cade mereu gând la gând cu bucurie, cu dragoste, cu temeii, cu întâlnire pe drum de seară cu o damă de verde*; prepara cu obstinație *scandalul*, nemaivrând să știe ce se va întâmpla după aceea cu ea, cu amantul oficial și cu cel din inimă. *O să fie un scandal... dar un scandal... cum n-a mai fost până acum în Universul*. Pe Nae era gata să-l aștepte *până mâine, până poimâine, până o veni*, pentru că *să nu-mi răzbun? Peste poate!*, pregătind o *răzbunare teribilă*. Nu dormea nopți întregi din cauza geloziei; se asocia atât de iute cu necunoscutul Pampon, prin jurământ, ca *să ne răzbunăm împreună*, încât până și acesta avea o oarecare îndoială să nu fie cumva vreo *moftangioaică*. Scena cu Girimea era jucată într-un crescendo dus, vorba autorului, până la *turbare*. Mița începea *emoționată* (*Bibicule! Nu mă mai iubești...*), ridica tonul *cu energie* (*Minți!*), răcnea *strașnică* (*Bibicule! Bibicule!*), trecea într-un sarcasm funebru (*Vezi tu sticluta asta?... Știi ce are înăuntru?... Ți-e frică?... pârlește; Năică, arde; Bibicule, momentan tot, tot, și mai ales ochii!*) [de fapt, actrița pronunța *steculuța*, nota M.M.], pentru ca să izbucnească într-un țipăt sfâșietor (*Pentru dumneatale, Musiu Năică, și pentru Didina dumitale!...*). După această culme a nervilor, femeia cădea (*obidită*), murmurând, în scrâșnete, *am să vă omor, eu, eu! pe Didina, pe tine și pe mine!...*, frângându-se pe un scaun *disperată și isterică*, ascunzându-și capul în mâini. După ce-și dădea seama, din tonul schimbat al frizerului, că acela nu se mai teme, ea creștea din nou amenințătoare, amintindu-i că e capabilă de fapte mari: *ai uitat că sunt fiică din popor și sunt violentă; ai uitat că sunt republicană...(formidabilă) ai uitat că sunt ploșteancă – da, ploșteancă! Năică, și-am să-ți torn o revoluție, da o revoluție... să mă pomenești!...*, «revoluția» fiind pentru ea sinonimă cu un «scandal» de proporții. Când îl auzea pe Nae râzând și întrebând-o batjocoritor *ce-o să fac?*, începea din nou a răcni ca înjunghiată (*șarlatane, mizerabile, infame*), fugind după celălalt pe după mobile. Nu se potolea nici după intrarea lui lordache, care anunța sosirea lui Crăcănel și o îndemna să se ascundă – *Nu mai voi să știu nimic... Voi scandal... voi să mor*, repezindu-se să apuce briciul, pe care subchirurgul numai cu mare efort izbutea să i-l smulgă, târând-o în uliță *cu multă luptă*, în timp ce Mița urla, îl zgâria, îl lovea cu mâinile și cu picioarele. Nici după paravan însă individul nu se calma, căci Nae îl trimitea dincolo pe lordache, să vadă ce e cu *nebuna*, calfa revenind repede cu știrea că au apucat-o *pandaliile*, *era să-și taie gâtul cu briciul*. La bal sosea montată și, cum vedea costumul de *turc* (în spectacol, era un veșmânt arab!), se și repezea la presupusul Nae, cu un țipăt. Dar sub mască era lordache... A doua oară, când i se părea că l-a descoperit pe Girimea, *il apuca*, izbucnind iar în urlete, smucindu-l într-atât, încât îi descosea mâneca dominoului și amenințându-l *dacă mai faci un pas, dacă nu vorbești, te nenorocesc*, atrăgându-i vizibil atenția că și-a procurat alt *vitriol*. Dar, iarăși, sub mască era numai lordache... În sfârșit, avea prilejul, la finele actului, să arunce conținutul sticlutei în ochii Bibicului – arătând că nu glumea nici ea. Dar și de astă dată era obrazul altcuiva, al Catindatului. Mița se dovedea păguboasă în toate. [...] De ce se întorcea, noaptea, la frizerie, intrând pe fereastra odăiței? Ca orice *cremenală*, avea remușcări, voia să și controleze *dacă l-am nemerit? Ori nu l-am nemerit*, să obțină



Ștefan Bănică, Octavian Cotescu și Gina Patrichi  
reprezentând *P-nale carnavalului*

certitudinea efectului răzbunător. Aici se întâlnea însă cu Didina și vocația ei așasină, ieșea din nou la iveală: *Una din noi două trebuie să moară!* Gina Patrichi rostea cu un asemenea timbru replica și se repezea la adversară cu atâta disperare, încât era neîndoielnic, încă o dată, că nu cunoștea jumătățile de măsură, nu arunca amenințări goale, e de-a dreptul o *cremenală*. Ea nici nu se gândea să-i administreze o corecție *traducătoarei* inamice, ci, ca și în cazul lui Nae, era decisă să mutilizeze, să ucidă, să se sinucidă. Prin interpretarea dată Miței și prin aceea, la fel de excelentă, dată Didinei de Rodica Tapalagă – o libelulă parfumată, gătită, sprintară, categoric mai tânără și mai atrăgătoare –, regizorul răspundea pentru prima oară întrebării de ce o părăsise Nae pe una pentru cealaltă. Din toată înfățișarea ei, din felul cum apuca să spele și să frece lenjeria locandei, de îndată ce intra în prăvălie, Mița Baston dovedea că ajunsese un fel de femeie la toate a frizerului, și aspectul vlăguit, scâlâmb (zicând despre ea că-i *curățică*, Pampon realiza, fără să știe, un neașteptat efect ilariant), și funcția asumată, și adorația fără margini față de bărbat, ca și înaintarea în vârstă îi diminuaseră simțitor farmelele, aducându-l pe partener într-o stare de sațietate.“

Iată ce consemnează Ion Cazaban în cartea sa *Caragiale și interpretii săi*. După ce observa violența, patetismul pe care ceilalți actori din distribuție le confereau personajelor încredințate, criticul notează: „Și la Mița Baston–Gina Patrichi, dezlănțuirea, acum gestică, este oricând cu puțință. Măinile sale amenință (pe amorezului mincinos), imploră într-o largă mișcare spre cer, se încheștează, prăbușită pe podeaua frizeriei – fără nicio preocupare feminină pentru înfățișarea sa. În gelozie și suferință, în pasiune (îmbrățișarea, uitând de toate, dată lui Girimea), în încăierările aprige (cu Girimea sau Didina, rivala); Mița apare într-o dăruire continuă, totală, pe viață și pe moarte. Mița–Gina Patrichi este o sclavă exasperată a amorului. Starea sufletească o duce la capătul rezistenței: la balul mascat ajunge sfârșită și înveninată, dar gata de răzbunare. Tensiunea geloziei sale se comunică: sub privirea Miței – în care citește proporțiile catastrofei –, sub atingerea electrizantă a degetelor ei, Pampon se cutremură uluit, îngrozit, când i se explică situația de *traducere* în care se află.“

Cum era de așteptat, spectacolul lui Lucian Pintilie a provocat și atitudini de respingere. S-a iscat chiar o polemică, iar revista *Contemporanul*, unde titularul rubricii de critică teatrală era, în acea vreme, Valentin Silvestru, a solicitat opinia unor specialiști de marcă în caragialeologie ori a unor academicieni de formație filologică. Intervențiile lor au fost publicate în numărul din 7 aprilie 1967 al revistei. Acad. Iorgu Iordan l-a calificat drept „un spectacol bun“, în vreme ce acad. Alexandru Rosetti, editorul operelor caragi-aliene, nu și-a ascuns surpriza de a descoperi un Caragiale cu totul nou, care l s-a părut „nici sărăcit, nici îmbogățit, ci pur și simplu un altul, un Caragiale răspunzând unei viziuni artistice a anului 1966“. În opinia lui Alexandru Rosetti, comicul caragi-alesc și-a conservat specificul, ceea ce el numește „substanța sa intimă“, dar „forma de exprimare a câștigat mult prin inovația scenică, comparativ cu montările mai vechi“. Și *Gazeta literară* a publicat principalele intervenții petrecute cu prilejul unei dezbateri publice organizate pe marginea spectacolului de la „Bulandra“. Spectacol care, prezentat în concurs în cadrul Festivalului Național de Teatru, a obținut premiul întâi. S-a jucat de-a lungul a cinci stațiuni consecutive, a avut, din câte se pare, peste o sută de mii de spectatori. A efectuat numeroase turnee în Franța, Marea Britanie, Olanda, Uniunea Sovietică, R.D.G., Iugoslavia, Ungaria. A fost excelent primit în Franța, la Teatrul Național, dar și la Edinburgh, cu ocazia turneului din anul 1971, când publicului englez i-a fost prezentată pentru prima oară o piesă de I.L. Caragiale, dar și excelentul spectacol al lui Liviu Ciulei

cu *Leonce și Lena*. Ziarul *The Evening News* nota că „Teatrul «Bulandra» din România prezintă una dintre cele mai încântătoare comedii străine văzute la Edinburg“, iar marele cotidian londonez *The Times* sublinia: „Ceea ce face din *D-ale carnavalului* o montare remarcabilă este inteligența cu care interpretarea conferă realitate fizică și psihologică caracterelor de farsă, de obicei unidimensionale. Se poate spune că spectacolul justifică renumele Teatrului «Bulandra»...“

Marile montări care s-au săvârșit la Teatrul „Bulandra“ până în anul 1972 au permis teatrului să facă nenumărate turnee în străinătate, mai toate foarte bine primite. Respectivul turnee au devenit cu timpul tot mai rare, iar apoi de neimaginat, în contextul în care politica culturală a regimului de la București s-a înăsprit direct proporțional cu întărirea dictaturii personale a lui Nicolae Ceaușescu și cu instaurarea a ceea ce istoricul Vlad Georgescu numea în cartea *Politică și istorie. Cazul comuniștilor români* (Editura Humanitas, București, 1991), cu o sintagmă ce avea să facă epocă (textul cărții fusese difuzat la începutul anilor '80 de Radio „Europa Liberă“), *socialismul dinastic*.

În opinia lui Marian Popescu, exprimată în cartea sa deja menționată, „mai există o explicație (pe lângă cea strict legată de valoarea artistică a spectacolelor – *n.m., M. M.*) pentru frecvența acestor turnee ale Teatrului «Bulandra», dar și ale altora din România: opoziția lui Ceaușescu din 1968 față de directiva de la Moscova privind invadarea Cehoslovaciei a determinat un val de simpatie occidentală față de «disidența» din interiorul blocului comunist.“ Ghilimelele pe care Marian Popescu le pune atunci când folosește cuvântul *disidență*, care ar acoperi un presupus antisovietism al lui Nicolae Ceaușescu, sunt binevenite. O analiză a surselor *antisovietismului* ceaușist produce Adrian Cioroianu în cartea *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc* (Editura „Curtea Veche“, București, 2005) din care desprind următoarea frază: „Pentru Nicolae Ceaușescu, această idee călăuzitoare (legitimarea lui în calitate de „Conducător“ – *nota M. M.*) a fost – paradoxal, date fiind datele sale primare – antisovietismul, un antisovietism mai curând politic decât ideologic, și mai curând jucat decât cerebral, dar aceasta neînsemnând, în opinia mea, că el nu ar fi fost sincer.“

Reamintesc că, în discursul rostit cu prilejul instalării în funcția de director al Teatrului „L. Sturdza-Bulandra“, Liviu Ciulei insista asupra importanței spiritului de echipă. Gina Patrichi explica undeva succesul spectacolului cu *D-ale carnavalului* prin ceea ce ea numea „colaborarea perfectă între regizor și actor“, mărturisind că „la repetiții l-am ascultat cu sfîntenie. Nu mi-e rușine să spun că rolul meu a însemnat nouăzeci și nouă la sută Lucian Pintilie și unu la sută executanta, care am fost eu, Gina Patrichi. Înainte de premieră, când regizorul a trebuit să plece, lăsându-ne să ne descurcăm singuri, i-am resimțit lipsa ca pe aceea a unei mari iubiri“.

Spuneam că, în distribuția spectacolului, Gina Patrichi l-a reîntâlnit pe fostul ei coleg de facultate, dar și de la Teatrul din Galați, Ștefan Bănică, actor cu care a avut o constantă relație de prietenie. Soțul actriței, maestrul Victor Anagnoste, mi-a spus că printre prietenii apropiați ai actriței și ai familiei s-a numărat și marele actor Toma Caragiu, frecvent prezent în casa de pe strada Orlando, stradă ce, în mod firesc, astăzi ar trebui să poarte numele actriței.

După cum se știe, Toma Caragiu a pierit în devastatorul cutremur de la 4 martie 1977. Când, în 1984, Editura Meridiane a avut inițiativa publicării unui volum intitulat *Carte despre Toma Caragiu*, apărut sub îngrijirea lui Valentin Silvestru, Gina Patrichi a încredințat spre publicare un cald omagiu, pe care-l citez în întregime:

„Cu Toma am fost ani de zile colegi de teatru și buni prieteni, am jucat împreună în trei spectacole importante: *D-ale carnavalului*, *Elisabeta I* și *Azilul de*



noapte. În relațiile cotidiene, cu o personalitate excepțională, nu-ți dai seama pe loc de valoarea lui reală; astăzi, știu prea bine că am fost alături de un Geniu artistic și de un Om extraordinar; acum, mi se pare de necrezut că am suferit și m-am bucurat împreună cu El, că ne-am iubit și prețuit reciproc, că ne-am certat ori, dimpotrivă, ne-am entuziasmat amândoi, dintr-o pricină sau alta...

Era o Prezență. El, Comedianul, impresiona prin gravitatea, prin discernământul său, prin profunzimea și pertinenta opiniilor. Uluitoarea lui sete de viață, puterea de muncă ieșită din comun, imensa generozitate cu care se dedica Scenei și Oamenilor veneau nu numai din instinct, ci și dintr-o superioară concepție despre lume. Toma era un Bun al oamenilor, făcea și dăruia enorm, risipind în juru-i Artă, duioșie, umor, înțelepciune.

Perfidă, moartea l-a surprins în plină glorie. Dar El, întruchipare a Teatrului, Actorul fermecător, adorat, răsfățat de o țară întreagă, era incredibil de modest, nu-și dădea aere de vedetă. La teatru sosea punctual, în timpul repetițiilor se comporta ca un școlar disciplinat, era atent și docil pe cât posibil, nu se enerva, relua și iar relua până când ieșea totul bine, adică putea fi el însuși satisfăcut, autoexigența sa fiind proverbială. Perioada de strălucită efervescență a Teatrului «Bulandra», în anii '63-'77, se datora nu numai unor eminenți regizori-animatori ca Liviu Ciulei și Lucian Pintilie, ci, cu siguranță, și Actorului de excepție Toma Caragiu. Am văzut tot ce a jucat și îl invidiam pentru că era atât de mare. l-am și spus-o. A râs. «Fii serioasă, fetițo, să nu exagerăm!»

Toma a fost un actor irepetabil, un unicat. Au trecut șapte ani de la dispariția sa atât de nedreaptă și de tragică, și totuși nu-l pot uita, îi simt acut lipsa; era ca un colos de cristal ce vibra adânc, iar reverberațiile sale sonore și luminoase ne învăluiau ca într-o vrajă...

În timpul turneelor, ne înghesuim care mai de care să-i fim în preajmă, căci apropierea Lui era întotdeauna plăcută, stenică. Și, fiindcă am pomenit de turnee, îmi vine în minte un moment aparte petrecut la Paris, la Teatrul Națiunilor. Ne aflam în culise, așteptând cu sufletul la gură să bată gongul de începere a spectacolului *D-ale carnavalului*. Deodată (conform tradiției necunoscute nouă), înainte de ridicarea cortinei, răsună solemn imnul național al țării oaspeților, adică al României. Priveam fascinată spre Toma, care stătea mândru, cu ochii înlăcrimați de o emoție copleșitoare. Când muzica a încetat, a respirat adânc și, ca prin minune, Actorul a redevenit lăncu Pampon, gata să intre în scenă. Peste câteva minute, l-am auzit spunând, cu vocea-i inimitabilă, prima replică: «Aici este frizăria lui domnu' Nae Girimea?» (Acest tulburător omagiu-mărturie este răspunsul verbal la solicitarea redactorului lucrării citate, Viorica-Rozalia Matei, de față aflându-se și colegul de scenă al neuitatei artiste, Mircea Diaconu, cel care le-a mijocit întâlnirea – *Nota red.*)

Gina Patrichi spunea că, dacă nu s-ar fi făcut actriță, ar fi vrut să se exercite în arta circului. Să fie trapezistă. Toma Caragiu, în plină glorie, își exprima dorința de a-și încerca talentul în arenă. Ambii s-au manifestat exemplar în teatru, film, radio și televiziune. Nicidecum puțin lucru.

Greu de explicat de ce *D-ale carnavalului* a fost singurul spectacol în regia lui Lucian Pintilie în care a jucat Gina Patrichi. Actrița a resimțit dureros această uitare din partea marelui regizor. „Cel care își amintește că a uitat – scria George Banu în superbul său eseu *Uitarea* (Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002) – are șansa să regăsească... pierderea îl obsedează, și absența îl solicită.”

Uitarea în cauză a început să îl obsedeze târziu pe regizorul Lucian Pintilie. Lupta continuă pe care marele artist a trebuit să o ducă ani de-a rândul cu cei ce

voiau cu orice preț să îl scoată din memoria culturală a românilor, convinși că, așa după cum spunea același George Banu, uitarea „surpă toate edificiile înălțate”, explică, poate, de ce Lucian Pintilie a „uitat-o” pe Gina Patrichi. Nu definitiv. În luna iulie a anului 2008, maestrul a scris o tulburătoare confesiune-căință, pe care a avut bunăvoința să o încredințeze spre publicare în această carte. Iată-o:

„Sentimentul de irealitate al vieții crește pe măsură ce insula morții devine tot mai clară prin ceață.

Unde sunt morții noștri privilegiați – ACTORII? În urma noastră, în vis, făcându-ne un semn panicat cu mâna să nu-i uităm? Sau în față, pe insulă, cu textul pe genunchi, așteptându-ne cu vocea uscată de trac, să reîncepem repetițiile?

O singură certitudine. Clody e lipită de mine. Îi țin mâna, strângă în palma mea, ca întotdeauna când traversam strada. După zvâcnirile degetelor filiforme, puteam să spun și cu ochii închiși câte mașini treceau pe lângă noi. Dar ceilalți, puțin, câțiva, premergători pe drumurile morții, pe care îi iubeam atât de mult și de diferit și pe care, ca probă a iubirii mele capricioase, îi uitasem atât de repede?

Mă gândesc la o singură pildă de frivolitate a mea, mă gândesc la Gina – și la modul frivol în care am abandonat-o.

Ultima – de altfel și prima – dată când am lucrat cu Gina a fost în D-ale carnavalului (1967). Din 1967 până în anul în care ea ne-a părăsit (1994) nu am mai lucrat niciodată cu Gina.

Nu am știut niciodată ce însemna acest abandon pentru Gina.

Dintr-un interviu al Ginei, cu care absolut întâmplător m-am încrucișat în 2007 – patruzeci de ani după premiera lui D-ale carnavalului și treisprezece ani după moartea ei –, am înțeles ce durere profundă (dar cu mare noblețe stăpânită) a încercat-o pe Gina când a înțeles că trădarea mea e definitivă.

Această trădare a mea (semnalată, repet, cu atâta delicatețe) e o durere târzie a vieții mele. Sunt răspunzător pentru câteva foarte importante roluri pe care Gina nu le-a jucat. Răspunzător la modul cel mai simplu și mai direct. Că nu le-am făcut împreună.

Lucian Pintilie

Iulie, 2008”

Peste ani, respectiv în 1988, la Editura „Cartea Românească”, Mircea Iorgulescu publica o carte ce se chema *Eseu despre lumea lui Caragiale*. Spre final, găsim o observație pe care, cu siguranță, o făcuse, înaintea criticului literar, regizorul Lucian Pintilie: „Deși tot mai ruptă de realitate și mai înfeudată universului bolnav al trănănelii, lumea lui Caragiale nu este totuși o lume în declin. Se află, dimpotrivă, la apogeu, se găsește în plină înflorire. Este o lume nouă, dar nu una de curând născută, încă șovăielnică, în curs de consolidare; pe temeiurile sale stă așezată solid, nimic nu o poate clinti.”

Iar pe temeiurile spectacolului din 1966 al lui Lucian Pintilie se va dezvolta sănătos caragialeologia românească, dezvoltare ale cărei rezultate concrete vor fi deopotrivă vizibile în spectacole și în cărți.

## 5. Intermezzo

Până la data de 11 decembrie 1968, când va avea loc premiera altui spectacol deosebit de important nu doar pentru cariera Ginei Patrichi ori pentru istoria

Teatrului „Bulandra”, ci pentru ansamblul spectacologiei românești în secolul al XX-lea, actrița va evolua în alte cinci montări deloc neimportante, a căror regie a aparținut unor nume de primă mărime pentru scena românească. E vorba despre două spectacole shakespeariene, în care a deținut roluri de mai redusă anvergură: *Iuliu Cezar*, în regia foarte tânărului pe atunci Andrei Șerban (*Portia*), și *Macbeth*, regizat de Liviu Ciulei (*O vrăjitoare*), spectacole ce au avut premierele la datele de 1 martie, respectiv 4 aprilie 1968. E vorba, de asemenea, despre montarea cu *Luceafărul* în regia lui Ion Cojar, în care Ginei Patrichi i-a fost încredințat rolul Elena Doamna (premiera a avut loc la data de 13 mai 1967), de observat fiind faptul că actrița se va mai întâlni cu un rol într-o piesă inspirată din istoria României de abia în 1986, când va juca în spectacolul cu piesa *Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchilă, în regia lui Alexandru Tocilescu. Mai e vorba despre două piese din dramaturgia contemporană străină: la 10 ianuarie 1968, Gina Patrichi se va afla pe scenă în premiera spectacolului cu piesa *Comedie pe întuneric* de Peter Shaffer, spectacol regizat de vechiul său prieten, Valeriu Moiescu, aceasta după ce, la 18 iunie 1967, avusese loc premiera spectacolului *Privește înapoi cu mânie* de John Osborne, a cărui direcție de scenă era asumată de regizorul de film Andrei Blaier.

Sunt de remarcat mai întâi câteva lucruri. Că actrița juca mult și în spectacole de facturi stilistice diferite. Nu a avut însă parte de toate rolurile la care o îndreptățea imensul său talent. Uneori, în repertoriul teatrului intrau piese parcă anume scrise pentru Gina Patrichi, care i-ar fi venit ca o mână, dar numele actriței nu apărea la avizier, pe coala A 4 ce conținea lista de distribuție. Gina Patrichi nu a protestat niciodată în mod public. De suferit, a suferit însă cu siguranță.

Ar mai fi de observat că directorul Liviu Ciulei era preocupat de diversificarea ofertei repertoriale a teatrului pe care îl conducea. Se poate că introducerea în repertoriu a „piesei istorice” (de remarcat că în stagiunea 1967–1968 la „Bulandra” s-au jucat *Procesul Horia* de Al. Voitin, în regia lui Liviu Ciulei, *Luceafărul* de Barbu Ștefănescu Delavrancea, în regia lui Ion Cojar, cărora li s-a adăugat *Kean* de Sartre, în regia insipidă a lui Dinu Negreanu, el însuși un regizor insipid) să fi fost un tribut plătit de teatru controlului repertorial tot mai ferm exercitat de funcționarii Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, numele de atunci a ceea ce îndeobște se cheamă „Ministerul Culturii”.

Întrebat într-un interviu de Andriana Fianu (interviu publicat în cartea acesteia *Dincolo și dincoace de rampă*, Editura Eminescu, București, 1985) despre introducerea piesei cu caracter istoric în repertoriul teatrului pe care-l conducea, Liviu Ciulei răspundea în felul următor: „Extinderea preocupărilor spre limita lor majoră istorică îngăduie piesei de teatru, în mod firesc, să înfățișeze o zonă amplă de evenimente și să centreze eroul într-un moment acut dramatic, pentru că istoria consemnează momentele acute ale civilizației, ale omenirii. În orice caz, asemenea situații creează apariția eroului istoric. Sigur că, în orice piesă bună, chiar în două personaje, conflictul individual nu evită raportul om–societate, putând să-l cuprindă pe de-a-ntregul. De pildă, în teatrul nostru montăm acum piesa *Privește înapoi cu mânie*. Deși dezbateră se reduce la o discuție între două personaje ce se învârt în intimitatea vieții lor, conflictul este evident determinat de relațiile individ–societate, relații care-l determină și-l limitează, determinări și limite pe care omul nu le acceptă. ...Istoria mă interesează, după cum, poate, pentru profesiunea mea mă interesează istoria criticii sau istoria artelor, adică istoria materializării spiritului omenesc și, mai mult, legătura intimă dintre modurile acestei materializări ca reflex istoric.”

Mai e de subliniat că directorul Liviu Ciulei rămâne consecvent celor afirmate în *speech*-ul rostit la preluarea conducerii teatrului. Accentul pus pe importanța

succesului de echipă poate fi întrevăzut și în distribuirea unei actrițe deja de prim rang, „cu nume”, cum se zice, așa cum era deja Gina Patrichi, în roluri secundare ori chiar episodice. Cu prețul pe care l-am arătat mai sus.

Prefacerile social-politice din Anglia postbelică au provocat o puternică derută în rândul tineretului, fenomen care și-a avut reflexul în literatura dramatică grație unei întregi mișcări, cunoscută sub numele de cea a *tinerilor furioși*. Ei s-au manifestat mai întâi prin culegerea de pamflete intitulată *Declaration*, iar mai apoi prin piese de teatru. Piesa *Privește înapoi cu mânie* pe care a montat-o Andrei Blaier, în scenografia lui Paul Bortnovski și a lui Ovidiu Bubulac, era lucrarea unui dramaturg de doar douăzeci și șapte de ani, John Osborne, cel ce a devenit exponentul, portdrapelul curentului. Personajul principal, Jimmy Porter, e un revoltat sau, mai bine spus, un nonconformist dur. În rolul acesta, Andrei Blaier i-a distribuit pe George Oancea, respectiv pe Emmerich Schäffer. Ileana Predescu o interpreta pe Alison, Gina Patrichi pe Helen, iar Virgil Ogășanu pe Cliff. Se pare că spectacolul nu a depășit condiția unui corect, ce respecta standardele de profesionalitate ale interpreților și ale teatrului care a produs montarea, fără a oferi însă și revelații. Totuși, a fost apreciată „omogenitatea obținută prin comunicarea sensibilă și subtilă a tuturor interpreților” (cf. Valentin Silvestru, *Jurnal de drum al unui critic teatral*, vol. I, Editura Meridiane, București, 1992).

Tot din literatura dramatică britanică a momentului, Teatrul „Bulandra” a montat o comedie extrem de savuroasă a lui Peter Shaffer, cel căruia îi datorăm și texte de altă factură, dar și de altă portanță, precum *Vânătoarea regală a soarelui* sau *Amadeus*. Aici, Gina Patrichi și-a dovedit din nou talentul de actriță de comedie, evoluând în rolul Clea, în regia extrem de inspirată a lui Valeriu Moiescu, unul dintre marii directori de scenă ai Teatrului „Bulandra”, cu un apetit special pentru comedie. Când regizorul a montat *Fii cuminte, Cristofor!* de Aurel Baranga, criticul Valentin Silvestru nota în cronica publicată în *Contemporanul* nr. 6 din 1965: „Farsa poate avea eleganță pe scenă fără să abdice de la vreuna dintre prerogativele ei seculare. O demonstrează regia fermă și spirituală a lui Valeriu Moiescu...” Cum, la urma urmei, *Comedie pe întuneric* poate fi asimilată farsei (un tânăr artist care vrea să se însoare are numai de pățimit de pe urma faptului că, tocmai în seara în care urma să-l cunoască și să-i facă o bună impresie viitorului socru, dar și să-și vândă câteva lucrări unui nabab, viața îi face o farsă și se ia lumina), observațiile lui Valentin Silvestru pot fi transferate și asupra spectacolului cu piesa lui Shaffer. În cartea *Elogiu regizorului* (Editura Meridiane, București, 1985), Horia Deleanu scria: „Râsul deconectant al farsei și vodevilului îl include pe regizorul nostru într-un insolit circuit al problemelor grave. Pe acest parcurs, comicul și tragicul pot fi descoperite în confluență, se întâlnesc, își pierd frecvent puritățile exclusive, dobândind în alternarea lor deliberată, în complicitatea lor, valori cu desăvârșire noi. Gluma și gândul serios nu mai par astfel deloc șocante când sunt așezate în apropiată vecinătate. Ele nu sunt repudiate, ci se caută într-un sens comun al adevărului, al adevărului profund uman.” *Comedie pe întuneric* era însă o comedie pură, o piesă „descrețitivă”, cum i-ar fi spus Valentin Silvestru, iar în decorul gândit de colaboratorul statornic al lui Valeriu Moiescu, scenograful Paul Bortnovski, evoluțiile actorilor Ștefan Bănică, Dan Damian, Adrian Georgescu, Puiu Hulubei, Marius Pepino, Mariella Petrescu, Valy Voiculescu-Pepino și, firește, Gina Patrichi, care juca alternativ cu Violeta Andrei, au fost demne de toată stîmă.

După marele succes reprezentat de *Victimele datoriei*, spectacol realizat în regia lui Crin Teodorescu, Gina Patrichi va reveni la comedie, la cea vodevilească, bulevardieră,



jucând în *Puricele în ureche* de Georges Feydeau, în regia lui Emil Mandric și în decorurile lui Liviu Ciulei, avându-i ca parteneri pe Ion Besoiu, Octavian Cotescu, Lucia Mara, Florian Pittiș și Cornelia Turian. Premiera spectacolului a avut loc la data de 13 decembrie 1969, iar, despre evoluția actriței, Alecu Popovici scria astfel în nr. 2 din 1970 al revistei *Teatrul*: „Asupra Ginei Patrichi (*Raymonde Chandebise*), cronica noastră dramatică n-a stăruit, poate, încă îndeajuns. Provenită din dramă, ea aduce în comedie o notă, cred, unică în galeria actorilor noștri, parcă răsunând doar în partiturile interpretate de Shirley Mac Laine. Chiar în scenele cele mai bufe, umorul Ginei Patrichi se învâluie întotdeauna cu o gingașă discreție, asemenea acelei violete irizări care, la vremea petrecerilor cu mustul cel nou, plutește în văzduh în serile de toamnă bucureștene, potențându-le cu un tainic și melancolic lirism.”

În *Macbeth*, spectacol a cărui premieră a avut loc la data de 10 aprilie 1968, Gina Patrichi a jucat O vrăjitoare. Dar a fost pentru ea o importantă experiență să figureze în distribuția unui spectacol regizat de Liviu Ciulei, apreciat în termenii următori de Radu Popescu în cronica publicată în *România liberă* la data de 14 aprilie 1968: „...Noutatea spectacolului e frapantă până la stupefacție... și chiar multe dintre greșelile lui pot fi fecunde. ...Ele au meritul incontestabil de a scoate spectacolul tragediei dintr-un șablon de academism.” În montarea lui Liviu Ciulei puteau fi văzuți actori de primă mână ai „Bulandrei”, precum Clody Bertola, Toma Caragiu, Ion Caramitru, Ștefan Ciubotărașu, Cornel Coman, Octavian Cotescu, Lucia Mara, Sorin Gabor, Petre Gheorghiu, Virgil Ogășanu, Gina Patrichi, Florian Pittiș, Ileana Predescu, Nicolae Secăreanu.

Cu doar o lună înainte, la data de 1 martie 1963, Gina Patrichi avusese o altă premieră, tot din literatura dramatică shakespeariană. Cea cu piesa *Iuliu Cezar*, montată de Andrei Șerban, în decorurile datorate lui Liviu Ciulei, asistat de Dan Jitianu. În distribuția spectacolului, mai apăreau extrem de tânărul Ion Caramitru în rolul titular, Cornel Coman, Dorin Dron, Gheorghe Ghițulescu, Puiu Hulubei, Ștefan Iordache, Ana Negreanu, Virgil Ogășanu, Florian Pittiș și Victor Rebengiuc. În cartea sa *O biografie* (Editura Polirom, Iași, 2006), Andrei Șerban povestește o întâmplare nostimă petrecută la premieră, care i-ar fi avut drept protagoniști pe un „vajnic critic” și pe soția acestuia, drept pentru care respectivul și soața lui au părăsit „în chip demn și îmbufnat” sala, nemaiaivând răbdare să urmărească ceea ce regizorul spune că a fost o demonstrație de teatru experimental. „A doua zi, cum era de așteptat, cronicile au fost dezastruoase, deși soțiile celorlalți critici nu suferiseră aceleași umilințe. Puțini erau cei care au înțeles la acea epocă semnificația punții japoneze sau a nisipului mișcător. Era de așteptat. Vina nu era a lor, ci a mea.” Cu toate că dă impresia că a fost nedreptățit de critici și de vremuri – „Spectacolul a produs o serie de șocuri, fiind prea radical pentru România acelor ani” –, totuși regizorul admite că, „deși am avut atunci o distribuție de mari actori în devenire (Cotescu, Gina Patrichi, Caramitru, alături de Rebengiuc, Iordache, Ogășanu, Pittiș), nu știam încă să lucrez cu ei pentru a adânci personajele. Acum îmi dau seama că Shakespeare pare să ne spună ceva mai complex decât am înțeles atunci. În fiecare personaj, sunt proiectate aspecte din noi înșine. Trebuie ca, văzând personajele, să putem să le înțelegem sub toate aspectele, deopotrivă ca victime și criminali. Din convenție, ne grăbim să respingem personajele *negative*, ca și cum nu am avea nimic în comun cu ele. Dar Shakespeare ne spune mai mult sau mai puțin cifrat că toate aspectele personajelor ne privesc, că și trăsăturile cele mai bestiale fac parte din noi.” Se poate că acei critici care au fost prea puțin receptivi la spectacolul lui Andrei Șerban să nu fi cunoscut o înțeleaptă

asertiune a mai vârstnicului lor confrate Sainte-Beuve, care scria: „Important e dacă într-o operă nouă originalitatea compensează cusururile.”

Așadar, în repertoriul „Bulandrei” au apărut două spectacole „Shakespeare” la o distanță extrem de scurtă unul de celălalt. Gina Patrichi a primit doar roluri de mici dimensiuni. Adevărata ei întâlnire cu marele Will se va petrece de abia peste mulți ani. Și nu la „Bulandra”. Ci la Teatrul Național din Cluj.

## 6. Două spectacole în regia lui Crin Teodorescu

Crin Teodorescu, fost elev al lui Ion Sava al cărui seminar de regie îl frecventase în anii 1945 și 1946, a realizat pe scena Teatrului „L. Sturdza-Bulandra” două spectacole. E vorba despre *Victimele datoriei*, după piesa lui Eugène Ionesco, spectacol ce a avut premiera la data 18 decembrie 1968, și *Harfa de iarbă*, după textul lui Truman Capote, montare a cărei primă reprezentare s-a petrecut în seara de 11 martie 1973. În ambele montări, Gina Patrichi a deținut roluri importante (Madeleine, respectiv Miss Baby Love Dallas), considerate, în mod aproape unanim, drept succese.

Într-o postfață intitulată „Crin Teodorescu și revitalizarea teatrului”, scrisă pentru volumul *Crin Teodorescu*, volum apărut în anul 2001 în seria *Maeștrii teatrului românesc în a doua jumătate a secolului al XX-lea* inițiată de UNATC, Ion Cazaban nota următoarele: „Spectacolele lui Crin Teodorescu – cu piese de Camil Petrescu, O'Neill, Eugen Ionesco, A. Miller – se alăturau, aducând o concepție de neconfundat, celor realizate de Liviu Ciulei, David Esrig, Lucian Giurchescu, Radu Penciușcu, Lucian Pintilie și alții, într-un moment fast pentru scena românească. Pe cât a fost de fast acel moment (1965–1970), pe atât s-a dovedit el de important pentru teatrul românesc în aspirația sa spre o nestânjenită deschidere conceptuală și, îndeosebi, spre o largă afirmare internațională, spectacolele actorilor și regizorilor noștri ajungând să fie considerate alături de realizările scenice ale unor prestigioși creatori europeni și să se impună peste hotare în diferite turnee și festivaluri. A fost un moment de deschidere (strict supravegheat!) a constrângerilor ideologice, manifeste până atunci în domeniul cultural, de înmulțire a contactelor (selecționate privilegiat) cu oamenii de teatru din alte țări, dar și de speranțe amăgitoare, până la urmă, așa cum își amintesc toți cei ce au trecut prin acea vreme.” Crin Teodorescu nu a fost doar un apreciat director de scenă, ci și un teoretician de teatru. „Scrișul – zice Ion Cazaban – este pentru Crin Teodorescu, care ulterior va studia filosofia, un mod legitim de a spori gândirea teatrologică, domeniu complementar practicii scenice, prea puțin dezvoltat ca atare la noi, și de a-și expune cu sinceritate propriile concepții, neevitând să le înfățișeze cât mai clar și amănunțit spre a fi discutate (ceea ce prea rar s-a petrecut).” De fapt, crede semnatarul postfeței, „Crin Teodorescu a făcut parte dintr-o categorie pe care am numi-o a regizorilor-cercetători, nu numai datorită colaborării sale cu Institutul de Istorie a Artei, ci pentru că aria de investigație teatrologică – adesea interdisciplinară – ce-l preocupa nu se limitează doar la o strictă informare documentară, utilă temporar pentru elaborarea propriilor spectacole. Este o categorie în care aflăm regizori foarte deosebiți, având direcții de preocupare mai mult sau mai puțin apropiate, ca David Esrig, Mihai Dimiu, Valeriu Moisescu, Sorana Coroamă-Stanca, Aureliu Manea, Cătălina Buzoianu, Mihai Măniuțiu, și probabil nu i-am menționat pe toți. Preocupările regizorului-cercetător nu se manifestă într-un spațiu de un interes restrâns, nu sunt circumscrise unei probe artistice momentane (montarea unui anumit text dramatic), ci au, în primul

rând, un caracter formativ profesional de o considerabilă tenacitate. Expansiunea investigației îl conduce pe regizorul-cercetător spre căutările și concepțiile altora, spre convingerile și îndoielile lor. O mișcare de cercuri cu diferite centre programatice se iscă inevitabil, contactele nu mai pot fi oprite, punctele de interferență vor fi, în diversitatea lor, puncte de acord sau dezacord. Uneori, interferența generează zone comune de prospectare, fără a fi totuși evaluate la fel, în același scop strategic. Încercând să-i regăndim azi montările de răsunet, recitindu-i articolele, Crin Teodorescu ne apare un continuator consecvent al lui Camil Petrescu, pe care-l cunoscuse personal și căruia îi va consacra un studiu amplu, dar fără să adopte o atitudine exclusivistă. Să ne gândim numai la puternica atracție avută asupra sa de spectacologia diferit concepută, de șocantă vizualizare, a regizorului Ion Sava. Sau la receptivitatea sa pentru orientările teatrului contemporan, montarea *pseudodramei* lui Eugen Ionescu *Victimele datoriei* nefiind un experiment întâmplător, ci unul care corespundea propriilor căutări. Deși conceptul său teatral – explicitat nu o dată – își avea originea în pozițiile teoretice ale lui Camil Petrescu, aplicația sa este mai elastică, mai cuprinzătoare, încât – trecând prin studiul efectuat asupra lui Artaud – pare să obțină o nebanuită joncțiune cu preocupările la zi ale lui Grotowski... La Crin Teodorescu însuși, *atletismul afectiv* al actorului artaudian ar deveni o calitate în plus a *actorului intelectual*, dar luciditatea acestuia indică axul rațional-psihologic preluat de la Camil Petrescu și nu este de inspirație brechtiană.

Calificată de Matei Călinescu (cf. *Ionesco. Teme identitare și existențiale*, Editura Junimea, Iași, 2006) drept „o autobiografie fantasmatică” sau „prima piesă predominant biografică a lui Ionesco”, piesa *Victimele datoriei*, scrisă în anul 1953, este „în mod clar o încercare de explorare a inconștientului fantasmatic”. Acest lucru îl determină pe regizor, conștient de noutatea felului de a scrie al lui Ionesco, de dificultățile pe care le-ar putea ridica în fața receptorului neavizat onirismul definitoriu pentru acest fel de literatură dramatică, să scrie un cuvânt publicat în caietul-program al spectacolului de la „Bulandra”. E vorba despre un „teatru care-și desfășoară noile sale ceremonii și magii pe fondul de violență și agresiune al lumii moderne”. Crin Teodorescu se arată preocupat de dorința de a fi găsit acele soluții scenice care să-i comunice „ceva” spectatorului, „ceva pe care dumneavoastră înșivă urmați să vă explicați: autorul – prin intermediul nostru (al realizatorilor spectacolului, *nota M. M.*) vă arată cum s-a întâmplat; dumneavoastră singuri veți hotărî ce anume”. Într-un anume fel, Crin Teodorescu sublinia prin această libertate de receptare pe care o acorda spectatorului o idee exprimată chiar de Ionesco, în celebrele sale *Note și contranote* (Editura Humanitas, București, 1992). Spunea dramaturgul: „Teatrul este o istorie care se trăiește reîncepând cu fiecare reprezentație, și este și o istorie pe care o vedem trăind.” Această *vedere trăindă* îl preocupa pe Crin Teodorescu, sensibil deopotrivă la o altă idee exprimată de dramaturg în aceleași *Note și contranote*: „O piesă de teatru este o construcție, alcătuită dintr-o serie de stări de conștiință sau de situații care se intensifică, se densifică, apoi se înnoadă, fie pentru a se deznoda, fie pentru a sfârși într-o încâlceală de nesuportat.” Dramatizare a unei proze (*O victimă a datoriei*) cuprinsă în culegerea *La Photo du Colonel*, piesa e, cum arătam mai sus, una cu caracter autobiografic, fapt subliniat de Ionesco însuși în volumul deja menționat: „Mi-am proiectat pe scenă toate îndoilele, toate spaimele mele profunde, le-am pus să dialogheze; mi-am scos măruntaiele și am intitulat totul: *Victimele datoriei*.”

Distribuția spectacolului de la „Bulandra” era una de excepție: Mircea Albulescu (*Nicolas d'Eu*), Ștefan Bănică (*Politiștul*), Virgil Ogășanu (*Choubert*), Gina Patrichi (*Madeleine*), Virginica Popescu (*Mallot*), iar decorul îi aparținea lui Paul Bortnovski.



Madeleine din *Victimele datoriei* de Eugen Ionescu



Cu Virgil Ogășanu în *Victimele datoriei* de Eugen Ionescu



Cu Virgil Ogășanu și Ștefan Bănică în *Victimele datoriei* de Eugen Ionescu



Cronicile la spectacol au fost laudative. Mira Iosif scria în nr. 2 din anul 1969 al revistei *Teatrul* că „Meritul lui Crin Teodorescu este delimitarea clară a elementelor contradictorii învâlmășite în acest univers dramatic. Folosind cu fidelitate limbajul scenic propriu și exact al acestui teatru, montarea lui Crin Teodorescu scoate la suprafață filonul lui umanist.” Mira Iosif insistă și asupra noii pedagogii teatrale pe care un asemenea tip de montare o presupune în lucrul cu actorii: „Este o demonstrație tehnică aproape impecabilă a soluțiilor unui alt fel de exprimări, ce pretinde vechilor deprinderi alte finalități și solicită actorul, mobilizându-i suma resurselor fizice și intelectuale, pentru a putea ataca cu violență o realitate dramatică inedită. Extragerea actorului din convențiile teatrului logic și antrenarea lui la legile unui joc al ideilor și al realităților *dislocate* pretind exercițiu și, mai ales, o temeinică readaptare a mijloacelor.” Și Sanda Faur subliniază în cronica ei, apărută la 25 ianuarie 1969 în *Flacăra*, realitatea că „regizorul a cerut aici actorilor tot ce puteau ei da – și încă ceva în plus –, i-a obligat la o expresie corporală de un dinamism frenetic, la o mișcare scenică clocotitoare, i-a obligat să comunice simultan fiorul tragic și hohotul burlescului”. Ideea e prezentă de asemenea în cronica scrisă de Andrei Strihan pentru revista *Contemporanul* și apărută la 3 ianuarie 1969: „O asemenea formulă teatrală reclamă un interpret capabil să reziste la un efort fizic neomenesc, un actor înzestrat cu o bogată fantezie, care dă iluzia transformării obiectelor reale în lucruri și locuri imaginare, un maestru al alternării planurilor vis–realitate și al metamorfozării rapide, bruște. Pentru a da actorilor o deplină libertate de mișcare corporală, pentru ca demonstrația acestora să se bazeze numai pe resursele lor



interioare, pentru ca irealul să fie rezultatul unui astfel de efort artistic, regizorul recurge la artificii; vârsta fiind, de exemplu, marcată nu prin machiaj, perucă, mască sau costumație, ci prin joc.” Altfel spus, Crin Teodorescu nu făcea apel la ceea ce se cheamă *postişe*, dovedindu-și spiritul inovator. „Astăzi – scrie George Banu în cartea sa *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, Editura Nemira, București, 2008) –, folosirea postişelor este mult redusă, ca urmare a mutației produse în raporturile dintre teatru și artificiu.” Și revin la cronica lui Andrei Strihan, care observa că „viziunea regizorală captează de la început atenția spectatorului asupra detaliului interpretării, dându-i maxima satisfacție de a vedea evoluând în fața sa o echipă sudată, în care fiecare actor exprimă și partea și ansamblul reprezentației teatrale”.

Din această echipă foarte sudată făcea parte, cum spuneam, și Gina Patrichi, al cărei joc a fost apreciat la superlativ de critica de specialitate. Citez din cronica Mirei Iosif: „Gina Patrichi întrunește în cea mai mare măsură condițiile instrumentului actoricesc acordat acestui teatru. Cu o personalitate versată și cu un simț exact al gradului necesar de transpunere, ea incarnează și semnifică prin Madeleine o realitate ontologică și o profunzime tipologică, manifestări biologice în efervescența și decrepitudinea lor, cu imediatele lor reflexe morale. Cu o precizie nedezmințită în desemnarea fiecărei particule (glas și sunet, mișcare și gest, elaborate în micronul de detaliu) prezența ei scenică a fost ca un bombardament de ioni, de unde și senzația rară că mișcarea scenică s-a constituit în materie dramatică, în substanță a ideilor.”



La rândul său, Andrei Strihan comentează la modul laudativ jocul Ginei Patrichi: „Alegerea Ginei Patrichi în rolul Madeleinei demonstrează încă odată comprehensiunea regiei pentru cerințele impuse de montarea unei piese ionesciene. Gina Patrichi parcurge numeroase fațete ale acestui rol, trăindu-le cu o rar întâlnită densitate dramatică, schimbând violent tonul, înăsprindu-l sau, dimpotrivă, edulcorându-l, contrafacându-și vocea (în scena spectatoarei snoabe) sau dând glas surescitării interioare (momentul scufundării lui Choubert), trecerile de la o situație la alta făcându-le cu o rapiditate ce uluiește spectatorul. Actrița afirmă o excepțională aptitudine de a exprima frumusețea senzorială a actului biologic, o intuiție acută a situațiilor grotești (scena înălțării lui Choubert) și a celor de un profund tragism. Cu interpretarea Madeleinei, Gina Patrichi înscrie una dintre cele mai izbutite creații ale sale.”

După cum spuneam, Crin Teodorescu avea o remarcabilă înclinație spre teoretizare. Stă mărturie articolul *Repere pentru o interpretare adecvată a teatrului lui Eugen Ionescu*, apărut în nr. 12 din luna decembrie 1968 al revistei *Teatrul*, articol bazat tocmai pe o analiză de excepție a piesei *Victimele datoriei*, căreia, cu numai o lună înainte, regizorul îi conferise o strălucită versiune scenică. În fapt, spectacolul fusese un nou moment în procesul de reteatralizare a teatrului la care contribuise plenar Crin Teodorescu.

Articolul Doinei Modola *Eugen Ionescu și reteatralizarea teatrului românesc*, inserat în nr. 6–7–8–9 din anul 2002 al revistei *Teatrul azi*, confirmă peste ani această idee. În eseu în cauză, fondat mai cu seamă pe analiza spectacolelor cu *Rinocerii* de la Teatrul de Comedie, în regia lui Lucian Giurchescu (1964) – același regizor montând în 1968, tot acolo, *Ucigaș fără simbrie* –, și *Cântăreața cheală*, pe care Valeriu Moiescu a prezentat-o într-un spectacol *coupé* ce a mai conținut *Cinci schițe* de I. L. Caragiale (Teatrul Mic), se subliniază realitatea că Bertolt Brecht și Ionescu au fost printre autorii din dramaturgia contemporană prin ale căror texte s-a realizat reteatralizarea teatrului în România. „În ciuda faptului că au fost puse doar șase piese de Eugen Ionescu în răstimpul a cinci ani, 1964–1968, acestea au dus la conștientizarea acută a sistemelor de semne și la opțiuni preferențiale pentru realismul esențializat și parabolic sau pentru expresivitatea ostentativ-nonrealistă – *absurdismul* spectacular.” Din păcate, eseu cu pricina, extrem de valoros de altfel, nu oferă detalii despre spectacolul de la „Bulandra” al lui Crin Teodorescu.

Dar, așa după cum arată Anca-Maria Rusu în cartea ei *Eugen Ionescu și spațiul cultural românesc* (Editura Timpul, Iași, 2000), „reiese în mod clar din cronicile spectacolelor bucureștene cu *Regele moare* sau despre *Victimele datoriei* și *Ucigaș fără simbrie* faptul că regizorii români s-au străduit să afle intenționalitatea de adânc, declarată ori ba, a lucrărilor, căroră au încercat să le descopere înțelesuri, să le confere sensuri ce le păreau detectabile”. În cazul spectacolului cu *Victimele datoriei*, subliniază semnătura cărții, a fost apreciată „capacitatea de a surprinde convertirea abundenței grotești în vid existențial, jocul tipic ionescian între gol și preaplin”.

În articolul *Ionescizări pe scena românească* scris de Valentin Silvestru și publicat în nr. 10–12 din 1993 al *Caietelor critice* se întărește o idee: „Se concepeau, îndeobște, spectacole formal realiste, în care jocul actorului era cumpănit, locul comun fiind divulgat tocmai ca atare, angrenajele dramaturgice expuse cu finețe și umorul sau tristețea raportate la o axă de idee.”

După ce a jucat într-o piesă numită *Viceversa*, scrisă de Ștefan Haralamb, montată la Teatrul de Nord din Satu Mare de Călin Florian în scenografia lui Dan Nemțeanu, spectacol ce a avut premiera la data de 23 iunie 1969, în a cărui



Cu Octavian Cotescu în *Puricele în ureche* de Georges Feydeau

distribuție figurau deopotrivă actori bucureșteni (Octavian Cotescu, Gina Patrichi și Valeria Seciu), dar și ai Secției române de la Teatrul de Nord (Ion Tifor) și după spectacolul cu vodevilul *Puricele în ureche*, Gina Patrichi va avea din nou ocazia să lucreze cu regizorul Crin Teodorescu. Acesta i-a încredințat rolul Miss Baby Love Dallas din spectacolul cu piesa *Harfa de iarbă* de Truman Capote.

Premiera a avut loc la data de 12 martie 1970. Decorurile îi aparțineau lui Liviu Ciulei (asistent: Dan Jitianu), costumele erau concepute de Ioana Gărdescu, iar din distribuție mai făceau parte Clody Bertola, Emil Botta, Ioana Cocea, Ica Matache, Ana Negreanu, Florian Pittiș și Eugenia Popovici.

Și de această dată, Crin Teodorescu și-a expus în scris concepția despre montare. A făcut-o în articolul *Truman Capote pe scenă*, publicat cu aproape o lună și jumătate înaintea premierei, la 22 ianuarie 1970, în revista *România literară*. După ce situa textul în ansamblul literaturii dramatice americane din secolul al XX-lea și caracteriza felul de a fi al eroilor săi, regizorul scria următoarele: „Evident că, pentru acest spectacol, nu voi mai apela la conceptul de teatru enunțat în *Victimele datoriei*, ci poate la unul situat la antipod. Este absolut necesar ca fiecare actor să aducă cu el pe scenă un univers care să capete prezență dincolo de replicile dialogului. Pentru că, întocmai imaginii cu care-și caracteriza Hemingway stilul – acel aisberg care abia se vede la suprafața apei, păstrându-și masa ascunsă în ocean –, ceea ce spun explicit persoanele lui Capote epuizează doar o mică parte din realitățile psihologice, sociale ori chiar metafizice pe care ele le implică. Apoi, oamenii lui Capote au o ciudățenie de o anumită calitate și, de aceea, îi trebuie niște interpreți care să audă în ei muzica aceea specială, pentru a o exterioriza apoi organic, parcă de la sine, lejer și fără opinteli, fără ca sensibilitatea spectatorului să fie o clipă jignită de grosolănia *făcăturii*. Este ceea ce și sper de la excepționala prestație pe care mi-a oferit-o distribuția Teatrului «Lucia Sturdza-Bulandra», adică Clody Bertola, Eugenia Popovici, Emil Botta, Ica Matache, Florian Pittiș, Gina Patrichi, Gh. Ghițulescu, Mimi Enăceanu, Aurel Cioranu, Ana Negreanu, decorurile lui Liviu Ciulei și costumele Ioanei Gărdescu.”

Speranțele regizorului par să se fi împlinit, din acest punct de vedere. „Spuneam că actorii sunt cei care vin în spectacol cu poezia lor”, nota Florica Ichim în cronica publicată la 25 martie 1970 în cotidianul *Munca*. Iar Mira Iosif, destul de rezervată în privința opțiunii repertoriale dar și a calităților de scriitor de literatură dramatică ale lui Truman Capote, scria în cronica apărută în nr. 2, din luna februarie 1970, al revistei *Teatrul* că, „din fericire, condiția poetică a spectacolului o aduc actorii” și că, „pentru noi, mai puțin important rămâne răsunetul harfei de iarbă, cât prilejul de a fi auzit glasurile irepetabile ale unor mari interpreți ai scenelor noastre”. „Crin Teodorescu – adăuga Mira Iosif (cronica e republicată în volumul *Teatrul nostru cel de toate serile*, Editura Eminescu, București, 1979) – a lăsat liberă mișcarea personalității actorilor, nestingherind improvizația și fluctuațiile de comportament.”

Gina Patrichi juca un personaj episodic, dar pe care personalitatea ei creatoare a reușit să îl valorizeze astfel, încât să îi sporească ponderea în spectacol, fără a atenta însă la echilibrul acestuia. „Din aceste compoziții-fulger, inegale – scria Mira Iosif –, se detașează o caricatură precis conturată (dirijarea corului bisericesc) și desăvârșita miniatură de caracter a Ginei Patrichi (*Miss Baby Lowe Dallas*).

La scurtă vreme după premieră, Crin Teodorescu avea să înceteze din viață în condiții neelucidate nici până azi. Într-o scrisoare adresată regizorului Valeriu Moisescu, care-l cunoștea demult pe Crin Teodorescu, sora acestuia, Narcisa

Andrei, reamintește că artistul fusese înmormântat timp de șase ani la Văcărești, Rahova, Jilava, Poarta Albă. În dosarul judiciar, era dat verdictul unei crime pasionale. Dar Narcisa Andrei mărturisește că, peste ani, a găsit într-un scrin, printre diverse hârtii, un bilet rămas de la fratele ei, bilet în care erau următoarele cuvinte: „Vezi ca ucigașii mei să plătească cu pedeapsa pentru ucigași. În inima mea nu este iertare pentru ei, oricare ar fi, ci numai răzbunare, dorință sălbatică de răzbunare, pe care ți-o încredințez ție, ca pe o datorie pe care tu trebuie să o îndeplinești” (citez după volumul *Crin Teodorescu*, ed. cit., UNATC, 2001).

## 7. Roluri și succese

„Să recunoaștem și meritul directorului – scria undeva Tudor Arghezi. E un curaj să dai drumul pe scenă unor personaje pe care nu le-a primit încă nimeni, pe care nu le-a consacrat străinătatea și să-ți afirmi părerea de prim judecător.” La Teatrul „Bulandra” s-a jucat, în stagiunea 1962–1963 – cu peripețiile binecunoscute și cu ingerința directă a lui Nicolae Ceaușescu, pe atunci doar secretar al Biroului Politic al C.C. al P.M.R. –, pentru prima dată piesa lui Teodor Mazilu, *Proștii sub clar de lună*, în regia lui Lucian Pintilie, scenografia lui Paul Bortnovski și a lui Ovidiu Bubulac, avându-i în distribuție pe Octavian Cotescu, Vally Voiculescu, Rodica Tapalagă, Dumitru Furdui, Nelly Sterian și Gheorghe Aurelian. La același teatru, intrat sub zodia fastă a directoratului fără egal al lui Liviu Ciulei, se vor mai juca, până la demiterea regizorului din fruntea instituției, alte două piese ale aceluiași comedigraf. E vorba despre *Tandrețe și abjecție*, montată în stagiunea 1968–1969 de regizorul Cornel Todea, în scenografia lui Ovidiu Bubulac, spectacol pe afișul căruia figurau actorii Octavian Cotescu, Vally Voiculescu, Petre Gheorghiu, Violeta Andrei, Ana Negreanu, Adrian Georgescu și Marius Pepino, iar în stagiunea 1970–1971 regizorul Emil Mandric va monta în decorul lui Helmut Stürmer spectacolul cu piesa *Acești nebuni fățarnici*. Costumele îi aparțineau Mirunei Boruzescu, iar pe afiș figurau Octavian Cotescu (actorul absolut, când era vorba de jucat personajele maziliene), Rodica Tapalagă, Gina Patrichi, Ion Besoiu, Paul Sava și Florian Pittiș.

„Piesa aceasta – scria Valentin Silvestru în cartea *Ora 19.30* (ed. cit.) – exprimă, poate, în modul cel mai complex filosofia *proștilor sub clar de lună*, a *nebunilor fățarnici* și a *aventuroșilor somnoroși*, a *abjecțiilor tandri* pe care Teodor Mazilu a scaldat-o într-un sarcasm teribil, un sfert de veac, în proză, teatru, publicistică.” E, carevasăzică, o *piesă de sinteză*, în care se exprimă esența *sindromului mazilian*. „Aici, în această parabolă care ne transmută, parodistic, în transcendent, semănând cu un vesel apolog medieval, se examinează cu minuție cinismul, văzut și în etiologia sa, și în consecințele ultime, printre ele figurând anularea individului. În *Acești nebuni fățarnici*, unde nevinovăția calpă e desenată cu semne din iconografia ecleziastică – indivizii poartă niște aripi angelice, aureole cu raze, se înalță în văzduh etc. –, e folosit, cu percutanță, paradoxul specific al acestei dramaturgii, pe care l-aș numi *echivocul sincerității*. Împotriva părerii comune, care a asimilat sinceritatea cu o valoare etică absolută, dramaturgul afirmă că e vorba de o valoare morală relativă, funcțională. Declarându-și mizeria sufletească, personajele sale cer circumstanțe atenuante, sau, câteodată, absoluțiune, pretinzând că nu încearcă să ascundă nimic din ceea ce gândesc, fac ori se pregătesc să întreprindă. Dar astfel sinceritatea e confundată cu cinismul; oricât de candid ar fi, în





Cu Octavian Cotescu în *Acești nebuni fărnici* de Teodor Mazilu

manifestările sale, el rămâne ceea ce e." În opinia criticului, eroii mazilieni din această piesă „sunt toți jubilanți și flagelatori, necruțători până la cruzime cu ei înșiși”, dar sunt și „foarte sentimentali, ridicoli până în măduvă, prin incapacitatea funciară de a-și percepe condiția reală”. Mai observă Valentin Silvestru că „nicăieri ipocrizia nu s-a denumit pe sine ca... autentică, ba mai reclamând și prețuire pentru recunoaștere”.

În cronică spectacolului de la „Bulandra”, publicată în nr. 52 din 24 decembrie 1970, același Valentin Silvestru remarcă „aderența regizorului” la formula dramaturgică maziliană. Radu Popescu, în cronică apărută în aceeași zi cu cea a lui Valentin Silvestru, dar în cotidianul *România liberă*, socotește că spectacolul a găsit cu greu o formulă intermediară, formulă care cronicarul se îndoiește că va putea fi conservată ca atare. Regizorul a optat pentru modelul farsei groase, s-a situat în vecinătatea vodevilului. În numărul din luna decembrie 1970 al revistei *Teatrul*, găsim o cronică semnată de Mira Iosif (reprodusă în volumul *Teatrul nostru cel de toate serile*), în care autoarea recunoaște „meritul real și obiectiv” al regizorului, adăugând că montarea are „un carat de calitate”. Mai departe, Mira Iosif exprimă o seamă de rezerve: „Poate spectacolul este insuficient ritmat, construit uneori pe scheciuri, dar în același timp e accesibil, hazos, de reală audiență. Dacă îi lipsesc imagini frapante, râsul feroce, timbrul perfid, ironic – deține, în schimb, tipurile și, mai ales, limbajul.”

Ginei Patrichi i-a fost încredințat rolul Silviei. Ea e socotită de Mira Iosif „revelația actoricească a spectacolului”, căci actrița „interpretează simultan masca și esența, dedublează minciuna în vorbire și minciuna vorbirii, purtând cu o imensă tristețe și o cumplită resemnare această *ticăloșie* pe care existența i-a impus-o pentru a putea exista și rezista. Ca și Cotescu (interpretul rolului lordache, *nota n., M. M.*), Gina Patrichi a intuit caracterul revelatoriu al vorbirii în acest teatru, calitatea specifică a naturaleții într-o rostire artificială, firescul obligatoriu al paradoxului.” Valentin Silvestru scria în cronică deja menționată că „Gina Patrichi dă un relief deosebit tandreții confecționate, de damă păguboasă, numitei Silvia”. Radu Popescu afirma, într-o cronică apărută în luna decembrie 1970 în revista *Săptămâna*, că actrița a compus „mizeros-dulceaga Silvia cu accente de multe ori excelente”. N. Carandino nota: „cele două femei (Camelia și Silvia) au fost, de asemenea cu osebă strălucire, interpretate de Rodica Tapalagă și de Gina Patrichi”. Adriana Rotaru, în cronică apărută la 21 decembrie 1970 în *Informația Bucureștiului*, era de părere că „poate doar în *tandrețea* metodică, încrâncenată a Ginei Patrichi există ceva din ferocitatea pe care i-o gândise inițial dramaturgul”.

La 17 februarie 1972, Gina Patrichi va cunoaște din nou bucuria succesului, interpretând rolul Julia din spectacolul cu piesa *Vicarul* de Rolf Hochhut, montat de marele regizor Radu Penciulescu pe scena Teatrului „Bulandra”. Va fi, de altfel, ultima montare în care va mai evolua actrița în timpul directoratului lui Liviu Ciulei, un directorat ce se dovedise fructuos și înnobilitor nu doar pentru Teatrul „Bulandra”, ci și pentru artistă. Chiar dacă, repet, Gina Patrichi merita mai mult.

Radu Penciulescu fusese coleg, la secția de Regie de teatru, cu Lucian Pintilie, Sanda Manu, Valeriu Moiescu, Nicolae Motric, Georgeta Tomescu, Mihai Dimiu ș.a. Nu s-a numărat printre ceea ce s-ar putea numi „studenții cuminiți”, care admiteau să învețe doar o formulă trunchiată, orientată politic, a metodei stanslavskiene. Iată, în acest sens, o mărturie a regizorului Valeriu Moiescu, desprinsă din cartea sa *Persistența memoriei*: „La încheierea examenelor de sfârșit de an, după interminabile deliberări care s-au prelungit până spre miezul nopții, comisia

a considerat că trei studenți-regizori – Pintilie, Penciucescu și Moisescu – manifestă periculoase tendințe formaliste, antirealiste, decadente și ar fi cazul să fie zburăți din institut.” Regizoarea Sanda Manu are în cartea lui Valeriu Moisescu o intervenție din care înțelegem ce mare „păcat” comiteau „împricinații”: „În Institut, noi făceam o regie intensivă, nu extensivă. Sigur că exista un cuvânt rău, rău de tot. Și acel cuvânt era *formalism*. Nu trebuia să fim formal deloc, deloc, deloc. Nu se putea. Totul trebuia să fie fotografie, dar fotografiile d-alea din atelierele de pe lângă gară. Unde stai frumos, zâmbești frumos, nu-ți trece niciun gând prin cap. Te faci mireasă și te fotografiezi.” Cei „vinovați” de formalism au fost „salvați”, conform mărturiei regizorului Valeriu Moisescu, de profesorul George Dem Loghin, „care a promis probabil că ne va readuce pe drumul cel bun”. Cei trei au fost trecuți în anul al patrulea, iar, „ca premiu de consolare sau ca măsură de prevedere în cazul în care rămânem pe drumuri, am fost chemați de George Dem Loghin, care era și regizor la Teatrul CFR Giulești, să facem figurație în spectacolele *Mireasa desculță* și *Iulius Fucik*, montate de el pe această scenă, oferindu-ne, în acest fel, posibilitatea de a mai câștiga un ban pentru o țigară, pe care, deseori, o fumam ca pe front, trecând-o din mână în mână, de la unul la altul”. George Dem Loghin a fost, pe rând, șef de catedră, decan și rector la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică. A fost numit, pentru scurtă vreme, director al „Bulandrei”, îndată după înlăturarea lui Liviu Ciulei. În cartea lui Andrei Șerban *O biografie*, găsim un portret caricatural al acestui om, plin de importanța misiunii lui pe Pământ, dar care a părăsit România doar pentru a-i face pe plac unei soții de genul *bas-bleu*. Dacă ținem seama de mărturia lui Valeriu Moisescu, dar și faptul că același George Dem Loghin a pus bazele Studioului Casandra, vedem că dracul nu a fost atât de negru. Se poate ca omul să fi fost simptomatic pentru felul de a fi al unor activiști culturali din vremea comunismului. *Ianus bifrons*.

După absolvirea facultății, Radu Penciucescu a fost repartizat la Teatrul de Stat din Oradea, unde, cu puțină vreme în urmă (în 1955), luase ființă Secția română, cele mai semnificative spectacole realizate acolo fiind *Ciocârlia* și *Montserrat*. Din 1964, a devenit prim-regizor și director al Teatrului Mic din București. În 1970, spectacolul său *Regele Lear* de la Naționalul bucureștean a provocat o polemică dintre cele mai aprinse.

În volumul *Radu Penciucescu*, apărut în anul 1999, sub egida UNATC, în seria *Maestrii teatrului românesc din veacul al XX-lea*, teatrologul George Banu îi consacră un portret, intitulat, în chip sartrian, *Auteur de sa vie*: „Să-și scrie viața, acesta i-a fost scopul. Fără a impune nicio coerență ascetică, nici o dezordine sistematică. Radu, conștient, și-a scris-o.” Și George Banu continuă: „Dintotdeauna, el mi-a apărut ca un *alter-ego* camusian, personaj etic indisociabil de istorie. De aceea, continui să văd în *Vicarul* marele său spectacol-autoportret, căci niciunde nu l-am recunoscut mai mult decât în acest proces intentat neangajării în fața barbariei și în acest elogiu în fața rezistenței fără perspectivă de victorie. El mă confirmă în convingerea că Radu nu încarnează o viziune morală repliată asupra lui însuși, ci apără o viziune globală. El nu întreține încăpățânat iluzii ideologice infirmate de istorie, fără a abandona însă intransigența față de lumea ce continuă să-i suscite mâinii și repulsii: nimic nu-i e mai străin decât abandonul valorilor, decât scepticismul derivei. Radu, încă și azi rămâne omul revoltei.”

Asemenea colegilor săi de generație, Radu Penciucescu se va manifesta și ca teoretician al teatrului. Vorbind despre interpretarea textului dramatic, regizorul avea să scrie, într-un articol publicat în *Scânteia*, la 25 septembrie 1965, că „orice interpretare înseamnă, în felul ei, o fidelitate *condiționată*” pentru ca, ceva mai încolo, să

precizeze: „E de la sine înțeles că ideea spectacolului izvorăște din tema operei literare, și această filiație directă ne firește de arbitrar, care de altfel poate fi foarte ușor de detectat. Dar e tot atât de limpede și faptul că tema piesei nu e aceeași cu ideea spectacolului. Aceasta din urmă, întemeiată pe opere literare, exprimă interpretarea personală pe care o dă regizorul: felul cum pune el în valoare ceea ce este peren în text, *ceea ce el descoperă viu și interesant pentru contemporanii săi, pentru epoca sa*.”

Într-un articol intitulat *Teatrul ca relație*, publicat în *România literară* din 23 mai 1972, referindu-se la spectacolul montat la Teatrul „L. Sturdza-Bulandra”, Radu Penciucescu făcea o seamă de observații extrem de relevante pentru însușirile sale de veritabil artist creator: „În ce privește *Vicarul*, aș sublinia că piesele cele mai strict, dar și mai adânc ancorate în istorie nu se vestejesc și nu pier. Valoarea de azi nu mai stă, evident, în grefarea pe o anume situație istorică, ci în demascarea crudă, violentă, prin intermediul perspectivei istorice, a conjuncturalismului ridicat la rangul suprem de ordonator al actelor și atitudinilor umane. Discutăm azi – prin intermediul *Vicarului* – despre real și imediat și despre periculoasa orbire, născătoare de monștri, care înseamnă pentru omenire fetișizarea celui din urmă. Încerc deci – oricât de greu mi-ar veni – să mă revolt împotriva propriului meu narcisism: mă străduiesc să mă arăt cât mai puțin, să mă iubesc cât mai puțin ca regizor. Montez spectacole care-mi ajută să săvârșesc un act de obiectivare, printr-o caznă purificatoare, de vidare a cugetului de resturi reziduale. Poate că și unii dintre spectatori trăiesc acest proces. Căci cum altfel s-ar putea explica succesul românesc considerabil al *Vicarului*, la nouă ani de la premiera sa absolută și într-o țară care, istoricește vorbind, nu trăiește în niciun fel problemele piesei? Publicul primește însă piesa în accepția ei substanțială, în generalitatea ei, care e mult mai bogată decât subiectul. Eu, cel puțin, nădăduiesc asta. Iată cum văd posibil teatrul ca instrument al unei relații umane de cea mai mare extensie.”

În cronică publicată în nr. 3 din 1972 al revistei *Familia* (reprodusă în volumul postum *Teatrul. Fragmente dintr-o istorie trăită*, Biblioteca revistei „Familia”, Oradea, 2005), Dumitru Chirilă nu pierde ocazia de a reaminti detaliul deloc nesemnificativ că premiera absolută a piesei lui Hochhut a fost realizată în regia lui Erwin Piscator, teoreticianul conceptului de *teatrul politic*. Dar și faptul că, oriunde a fost reprezentată, piesa a beneficiat de un imens succes de public. „Toate acestea, pentru că *Vicarul* nu se limitează la evocarea circumstanțelor în care naziștii au ucis milioane de oameni nevinovați, ci pune acut problema culpabilității celor care – din oportunism sau teamă – au refuzat să ia atitudine.”

În spectacolul de la „Bulandra”, evoluau, din nou, nume de primă mărime ale scenei românești: Ion Caramitru, Cornel Coman, Dorin Dron, Emmerich Schaffer, Fory Etterle, Gina Patrichi, Victor Rebengiuc, George Stilu. Decorurile erau seminate de regizorul însuși, iar costumele de Doris Jurgea.

„Spectacolul lui Radu Penciucescu – nota același Dumitru Chirilă – (lăsând la o parte câteva hiatusuri, câteva *ruperi*, cauzate poate și de numeroasele eliminări de text) este captivant prin incitarea la meditație. Între formula de spectacol agitaric și aceea de dezbatere etică, regizorul nostru a ales-o pe a doua, lucrarea sa căpătând extindere, faptul istoric devenind pretextul unui eseu pe tema responsabilității individului.”

La rândul său, Traian Șelmaru, în cronică publicată la 21 februarie 1972 în *Informația Bucureștiului*, puncta: „Tragedia lui Rolf Hochhut ridică dificile probleme de transpunere scenică, în primul rând prin imposibilitatea de a reprezenta



întregul material, care cuprinde... peste două sute de pagini. Versiunea Teatrului «Bulandra», selecționată de Radu Penciulescu în colaborare cu Florin Tornea, autorul traducerii, reușește să îmbine conflictul dramatic axat pe acțiunea eroului principal cu cadrul concret-istoric. Regizoral, Penciulescu a izbutit, și prin modul cum și-a conceput scenografia, o compoziție spectaculoasă de anvergură, ce depășește factura unei reprezentații teatrale obișnuite, situându-se la înălțimea unei dezbateri politico-filosofice cu adânci semnificații morale. El a solicitat interpreților principali un autentic sentiment de participare, care le-a potențat în așa grad valențele artistice, comuniunea cu sala, încât spectatorii se simt tot timpul implicați în acțiune. Chiar faptul că, la final, actorii nu ies la aplauze, demonstrează că Penciulescu a urmărit să sublinieze că acesta nu e un spectacol, ci viață, viață adevărată. De aici și tulburătorul sentiment de gravitate cu care pleci, urmărit multă vreme de conștiința răspunderii fiecăruia pentru destinul omenirii. „Se poate să fie vorba în acest refuz al salutarilor de final și un reflex al avangardei teatrale din anii '60, marcată de teatrul oriental, unde actorul *nu mai revine*. Scrie George Banu în cartea sa *Dincolo de rol sau Actorul nesupus* (ed. cit.): „Sub influența asiatică, precum și în numele punerii în discuție a teatrului ca act fictiv, avangardele anilor '60 au renunțat la ritualul revenirii actorilor la aplauze, așa cum se întâmplă în Japonia. Intenția era aceea de a nu mai disocia teatrul de viață, de a le percepe, desigur, ca diferite, dar în continuitate; evenimentul scenic nu se lăsa anulat de întoarcerea actorilor.”

Radu Popescu obiecta și el, asemenea lui Dumitru Chirilă, că în montare se insinuează o seamă de inegalități și „goluri de aer”, adică „trecerea bruscă de la momentele excelente (binecuvântarea papală sau intrarea în lagăr) la momente foarte mediocre, dacă nu chiar dezastruoase (scena clubului-popicărie). Pe cât a fost scurtat textul, spectacolul pare încă lung și mai poate fi strâns și chiar scurtat”. Totuși, în cronica apărută în *România liberă* din 23 februarie 1972, Radu Popescu afirmă că „spectacolul lui Radu Penciulescu e... bun, în măsura în care are o evidentă intenție dinamică și agitatorică”. După părerea lui Radu Popescu, „totul, sau maximum, se realizează prin interpreți a căror sarcină crește, dar se și îmbogățește prin faptul de a încarna personaje reale, de a fi istorie vie”.

În *Vicarul*, Gina Patrichi a avut un rol episodic, dar a cărui realizare a fost remarcată de toți cronicarii și criticii.

Întrebată de un reporter de la *Contemporanul* despre ceea ce va fi viitoarea ei premieră, Gina Patrichi va răspunde, în ediția din 4 februarie a revistei, că „e vorba despre *Vicarul*, scrisă de dramaturgul german Rolf Hochhuth, în regia lui Radu Penciulescu. Apar într-unul din acele mici roluri (Giulia Lucani) foarte interesante, care ar putea să însumeze o seamă de experiențe pe care le-am dorit și avut.”

## 8. Bilanț de etapă

În seara zilei de 23 septembrie 1972, pe scena Teatrului „L. Sturdza-Bulandra” avea loc premiera spectacolului cu piesa *Revizorul* de N. V. Gogol, a cărui regie era semnată de Lucian Pintilie, iar scenografia le aparținea lui Paul Bortnovski, Mirunei și lui Radu Boruzescu. Din distribuție, făceau parte actorii Toma Caragiu, Tamara Buciuceanu, Virgil Ogășanu, Mariana Mihuț, Octavian Cotescu, Nicolae Wolcz, Mircea Diaconu, Mihai Pălădescu.

Cu ceva mai mult de un an înainte, la 6 iulie 1971, Comitetul Executiv al Comitetului Central al P.C.R. adopta *Programul de măsuri pentru îmbunătățirea*

*activității politico-ideologice de educare marxist-leninistă a membrilor de partid*, care cuprindea și o directivă, a douăsprezecea, ce suna în felul următor: „În orientarea repertoriilor instituțiilor de spectacole, teatru, operă, balet, estradă, se va pune accent pe promovarea creației originale cu caracter militant, revoluționar. Se va da, de asemenea, extensiune lucrărilor valoroase din creația artistică actuală a țărilor socialiste; se va asigura o selecție mai riguroasă a lucrărilor din repertoriul clasic și contemporan internațional. [...] Comitetele județene și municipale de partid răspund de *orientarea justă* (subl. n., M. M.) a repertoriilor instituțiilor artistice profesionale de spectacole, precum și ale caselor de cultură și căminelor culturale.”

Încă înainte de apariția acestor „documente programatice”, cunoscute sub numele de cod „Tezele din iulie”, teatrul condus de Liviu Ciulei avusese de făcut față seismului reprezentat de interzicerea spectacolului cu piesa *Gluga pe ochi* de Iosif Naghiu în regia lui Valeriu Moisescu, a cărui premieră avusese loc la 17 noiembrie 1970 și care se jucase aproape fără niciun fel de problemă, vreme de o stagiune întreagă. Dar la una dintre reprezentațiile din luna iunie a anului 1971 a luat parte și tânărul „ideolog-șef” Dumitru Popescu, care a dispus suspendarea imediată a spectacolului. La 22 iunie 1971, cotidianul *Scânteia* publica, sub semnătura lui Nicolae Dragoș, un text fundamentalist, ce califica prezența pe afiș a unui atare spectacol drept o „gafă jenantă a conducerii Teatrului «Bulandra»”, edictând că ea „trebuie să constituie prilejul unei analize atente, al unei discuții responsabile asupra rolului funcțiilor teatrului în societatea noastră socialistă”. Discuția a survenit la 23 iulie 1971, deci după apariția „Tezelor”, la Consfătuirea pe țară a oamenilor de teatru, prin *Referatul Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă*, care îl confirma pe Nicolae Dragoș și îi întărea verdictul. „Faptul că această piesă a ajuns pe scenă și a fost jucată în această formă dovedește grave lacune în orientarea ideologică și exigența ideologică a conducerii Teatrului L.S[turdza-]Bulandra, ca și în orientarea ideologică a regizorului care a montat-o și care a accentuat în spectacol confuziile, cu contribuția actorilor.” Exact ca în anii '50, când se stabileau vinovatul și cei care „i s-au alăturat”.

Lucrurile aveau să capete dimensiuni mult mai dramatice după premiera *Revizorului*, în toamna anului 1972. Istoria interzicerii spectacolului e, încă, destul de încurcată. Se pare că a fost mai curând vorba despre ceea ce Liviu Ciulei a numit, fără să dorească vreodată să ofere prea multe detalii, *la querelle des chefs*. Adică gelozia unor activiști mai mari sau mai mici, mai noi ori mai vechi, precum Leonte Răutu, Miron Constantinescu, Gheorghe Pană sau Cornel Burtică, pe ascensiunea și pe pozițiile tot mai privilegiate de care avea parte Dumitru Popescu. S-a lansat „legenda” că la mijloc ar fi fost vorba despre o „intervenție” a Ambasadei U.R.S.S. la București, legendă pe care o neagă toți cei ce au fost în mijlocul evenimentelor (cf. Ileana Popovici, *Procesele dictaturii în teatru. Pe rol Revizorul la Teatrul „Bulandra”*, în *Teatrul azi*, nr. 1 din 1990). Cert e că, la 30 septembrie 1972, *Scânteia* publica următorul text: „Din partea Consiliului Culturii și Educației Socialiste. Un mare număr de spectatori s-au adresat Consiliului Culturii și Educației Socialiste, exprimându-și protestul și nemulțumirea față de modul cum a fost pusă în scenă, la Teatrul «Lucia Sturdza-Bulandra», piesa *Revizorul* de N. V. Gogol. Montarea și adaptarea piesei denaturează opera marelui dramaturg, atitudine incompatibilă cu rolul teatrului românesc – tribună a prezentării autentice a valorilor culturii naționale și internaționale. Biroul Consiliului Culturii și Educației Socialiste a hotărât suspendarea spectacolului și interzicerea de a fi reprezentat pe vreo altă scenă din țară într-o asemenea adaptare și va lua măsuri pentru ca astfel de manifestări să nu mai aibă loc în viața culturală a României.” Printre măsuri, s-au numărat demiterea

lui Liviu Ciulei și a lui Maxim Crișan din posturile de director, respectiv director adjunct, și înlocuirea lui Toma Caragiu din funcția de secretar al BOB de la Teatrul „Bulandra”.

Se pune astfel capăt perioadei celei mai fertile din istoria teatrului, moment care a avut repercusiuni serioase pentru cariera fiecăruia dintre artiștii ce au cunoscut afirmarea și gloria în timpul directoratului unui mare regizor și pedagog: Liviu Ciulei.

De la venirea Ginei Patrichi în Teatrul „Bulandra”, mai întâi în calitate de colaboratoare, apoi ca actriță angajată, așadar de la începutul stagiunii 1963–1964 și până la premiera cu *Revizorul*, respectiva instituție de spectacole a avut, în conformitate cu *Monografia* citată deja, șaiszeci și cinci de premiere. Gina Patrichi a jucat în treisprezece dintre ele. A deținut roluri principale ori secundare, chiar episodice, în spectacole montate de Valeriu Moisescu (două), Liviu Ciulei (două); Crin Teodorescu (două); Lucian Pintilie (unul), Radu Penciulecu (unul), Andrei Șerban (unul), Emil Mandric (două), Ion Cojar (unul), Andrei Blaier (unul). În piese de Sebastian, Saroyan, Shakespeare, Osborne, Delavrancea, Ionesco, Teodor Mazilu, Peter Shaffer, Feydeau. A crezut în rolul regizorului, uneori intrând în dispute colegiale cu acei actori ce doreau mai multă libertate. Nu a făcut parte însă niciodată din categoria actorilor executanți. Ci dintre cei cu adevărat creatori. „Nu există actor mare fără o temă mare. Această temă te conduce și te obligă să faci salturi, pentru care uneori nu ai destul suflu – suflu, nu suflet, că suflet ai pentru toate. N-ai destul suflu pentru că n-ai exersat tu destul ca să ajungi acolo sus, pe înălțimile acelea... E greu să ajungi la Shakespeare, e greu să ajungi la Ibsen, e tare greu. Dar și când ai ajuns, ai impresia că ești chiar el. Că ești Shakespeare, că ești Ibsen. Și atunci ți se plătește totul”, nota undeva actrița.

Probabil că a învățat toate acestea din marea experiență dobândită alături de marii regizori cu care a lucrat de îndată ce a venit la Teatrul „Bulandra”. Acești regizori au deprins-o pe Gina Patrichi cu o lecție esențială, de care ea va ține cont și mai departe în carieră, o carieră care-i va rezerva șansa unor mari succese în continuare. Lecția aceasta sună în felul următor: nu trebuie să te mulțumești doar cu faptul că ești un actor bun, trebuie să faci astfel, încât să fii *un actor mare*. Pentru a fi un *actor mare*, scrie Robert Cohen în cartea sa *Puterea interpretării scenice* (Casa Cărții de Știință, Cluj, 2007), nu e obligatoriu să fii un *star* ori să joci numai roluri principale. Actorii mari sunt cei ce au darul de a face să se trezească emoții, „să stimuleze intelectul și chiar fiziologia publicului, a actorilor care joacă alături de ei și a regizorilor care îi îndrumă. Ei fac publicul să își dorească să-i vadă din nou și pe regizori să-și dorească să-i distribuie din nou, sau să-i fure de la alți regizori”.

Chiar și după ce nu va mai fi director, Liviu Ciulei o va distribui pe Gina Patrichi în două dintre marile lui spectacole: *Elisabeta I* de Paul Foster și *Azilul de noapte* de Gorki. „Acești actori au capacitatea de a ține treaz interesul, de a tulbura, de a ului, de a satiriza și de a inspira. Ei sunt bărbați și femei înzestrați cu calități multiple; pe oricine veți întreba, vă va răspunde că sunt, pur și simplu, *Mari*”, scrie mai departe Robert Cohen.

Această calitate a dobândit-o Gina Patrichi în rolurile jucate pe scena Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra” în timpul directoratului lui Liviu Ciulei. Mare va fi Gina Patrichi și mai departe. La „Bulandra”, teatru căruia i-a rămas fidelă până la sfârșitul vieții, jucând chiar și atunci când boala i-ar fi interzis să fie pe scenă. Mare s-a arătat Gina Patrichi la Teatrul Național din Cluj, unde va juca în *Antoniou și Cleopatra*, spectacol care înseamnă adevărata ei întâlnire cu dramaturgia shakespeariană.

Gina Patrichi a resimțit dureros marea nedreptate ce i se făcea lui Liviu Ciulei. A strâns din dinți, asemenea altor colegi de-ai săi, și a mers mai departe. Continuând să fie o actriță *mare*.

## IV. Actriță la Teatrul „Bulandra” (2)

### 1. Artă și negociere

„Perioada Teatrului «Bulandra» sub conducerea lui Liviu Ciulei – scrie Marian Popescu în cartea sa *Scenele teatrului românesc* (ed. cit.) – rămâne în istoria teatrului românesc drept una de excepție. Magiei personalității unui mare regizor, care a dat actului de creație în teatru un carat rar, iar misiunii *pedagogice* în linia umanului o strălucire excepțională, l s-au aliat – a fost noroc? a fost o întâmplare? – actori extrem de înzestrați ai teatrului românesc.” Actrița Luminița Gheorghiu, venită la „Bulandra” după înlocuirea lui Liviu Ciulei de la conducerea Teatrului căruia îi crease o nedeazămințită identitate, confirmă cele scrise de criticul menționat, în mărturia publicată în deja citata *Monografie* a Teatrului. „Cred că Teatrul «Bulandra» este visul oricărui actor. Când te imaginezi jucând, cred că «Bulandra» este singurul loc pe care ți-l poți dori; este locul unde continui să înveți în fiecare spectacol pe care-l faci.”

„«Bulandra» – continuă Marian Popescu – devenise o Mecca a Teatrului în România. Poate nicio altă instituție teatrală nu reușise în acea perioadă să sintetizeze la modul superlativ, la noi, un tip de *fanatism pozitiv* în ordinea creației. Reținând și numai acest lucru, care a însemnat enorm pentru spectatorii Teatrului și mediul cultural românesc, Teatrul «Bulandra» a creat *un stil și a marcat decisiv o epocă a teatrului românesc*.” Altfel spus, Liviu Ciulei izbutise să traseze instituției pe care o conducea ceea ce se cheamă *un profil*.

În anul 1958, revista *Contemporanul* inițiasă o amplă dezbatere asupra conceptului *profilul unui teatru*. Una dintre cele mai consistente intervenții îi aparținuse regizorului Radu Stanca. Nu mi se pare deloc inutil să citez un amplu fragment din intervenția în cauză, tocmai datorită faptului că o seamă dintre aserțiunile lui Radu Stanca acoperă esența *lucrării directoriale* a lui Liviu Ciulei. „Ce înseamnă că un teatru și-a găsit profilul? În primul rând, un teatru care se poate *recunoaște*. Acest fenomen



al recunoașterii este, în artă, destul de frecvent. Cine nu recunoaște, dintr-o multitudine de piese muzicale, pe Mozart sau Chopin? Cine nu aude, de îndată, dintr-o devălmășie poetică, glasul lui Eminescu? Numai că, pe când în artele care au la bază un singur creator, cum ar fi muzica, poezia sau pictura, *profilul* e un fapt structural ce se dobândește ușor, de la sine, în teatru – artă complexă, creată de mai multe individualități la un loc – acest *profil* nu se naște firesc, odată cu actul creației, ci trebuie căutat cu trudă și printr-un acord conștient al tuturor celor ce participă la această creație. În artele individuale, creatorul se exprimă *pe sine* și însuși acest fapt dă *profil* operei. Iar aceasta, una singură, reflectă ca o oglindă un singur chip.“

„În teatru – continuă Radu Stanca –, acordul este mult mai greu de realizat. Și ceea ce în artele individuale decurge nemijlocit din însăși natura lucrurilor, aici devine un țel colectiv propus în mod rațional și a cărei atingere necesită o muncă neobișnuită. Când mai mulți creatori își propun în teatru *un profil* comun, e ca și când mai mulți indivizi s-ar hotărî să se privească toți deodată într-o singură oglindă, ca să vadă în ea – în locul tuturor fețelor lor – un singur chip. În primul moment, așa ceva pare cu neputință, și totuși istoria teatrului universal se mândrește, la intervale diferite, cu teatre ce s-au impus ca un tot unitar, lesne de recunoscut. Asemenea teatre își au locul bine statornicit în panorama mișcării dramatice și îi reprezintă, întocmai ca niște figuri artistice cu identitate precisă, adevărate personalități de artă“ (apud Valentin Silvestru, *Jurnal de drum al unui critic teatral*, vol. I, Editura Meridiane, București, 1992).

În stabilirea acestui *profil* pentru Teatrul „L. Sturdza-Bulandra“, rezultat al „spiritului de echipă“ despre care vorbea Liviu Ciulei în discursul de instalare ca director, rolul decisiv, alături de regizorul-director, îi revenise regizorului Lucian Pintilie. Marea întrebare ce îi măcina pe actorii Teatrului era dacă, după momentul *Revizorului*, celor doi *constructori* li se va mai permite să monteze în respectiva instituție.

Liviu Ciulei va mai regiza o seamă de spectacole, dintre care cea mai consistentă parte au continuat să fie exemplare. Acestea au fost *Elisabeta I* de Paul Foster (premiera la 22 mai 1974), *Azilul de noapte* de Maxim Gorki (data premierei, 20 aprilie 1975), *Lungul drum al zilei către noapte* de Eugene O'Neill (prima ridicare de cortină a avut loc la 10 ianuarie 1976, iar apoi a survenit o reluare, a cărei premieră ■ avut loc la data de 18 decembrie 1979), *Pescărușul* de Anton Pavlovici Cehov (data premierei, 6 iulie 1977), *Furtuna* de William Shakespeare (cu premiera la 30 decembrie 1978), *O scrisoare pierdută* de Ion Luca Caragiale (premiera: 9 februarie 1979) și *Gin Rummy* de Donald Coburn (data premierei: 6 februarie 1980). Și tot lui Liviu Ciulei avea să i se ceară ca în stagiunea imediat următoare momentului destituirii din fruntea Teatrului să monteze, împreună cu Petre Popescu, piesa lui Titus Popovici, *Puterea și Adevărul*, un text ce avea un mesaj foarte clar din perspectiva politicii dublicitare a conducerii superioare de partid de recunoaștere a greșelilor trecute, comise doar în perioada dejistă, dar care era, de asemenea, parte a reprezentărilor mitice ale „Conducătorului“, reprezentări despre care vorbește Adrian Cioroianu în cartea sa *Ce Ceaușescu qui hante les Roumains. Le mythe, les représentations et le culte du Dirigeant dans la Roumanie contemporaine* (Éditions „Curtea Veche“ et L'Agence Universitaire de la Francophonie, București, 2004).

După cum arată Ioan Stanomir în capitolul intitulat chiar „Puterea și Adevărul“ din cartea *Explorări în comunismul românesc* (carte scrisă în colaborare cu Paul Cernat, Ion Manolescu și Angelo Mitchievici, vol. I, Editura Polirom, Iași, 2004), „versatilitatea lui Titus Popovici îl plasează, la 1972–1973, într-o poziție privilegiată“, iar

„scriitorul deschidea o ușă întredeschisă de partid“. De fapt, „față de rigiditatea anilor '50, *Puterea și Adevărul* face figură aparte – timpul a sosit pentru a-l seduce pe spectator cu o variantă mai elaborată a pieselor de partid“. Piesa lui Titus Popovici avea, în opinia lui Ioan Stanomir, „calitățile unei opere de succes și deschide o serie istorică, în care sunt identificabile nume infinit mai ilustre“. Liviu Ciulei a avut știința de a valorifica scenic premisele textului, iar spectacolul, evident, unul de serviciu și unul al penitenței impuse, a avut parte de o bună primire din partea publicului.

În schimb, decizia de interdicție pe care o primise Lucian Pintilie cu ocazia celebrei ședințe din 1972 va rămâne irevocabilă, regizorul nemaimontând nicio dată teatru pe vreo scenă din România. Se pare că, înainte de ședința cu pricina, Lucian Pintilie a fost convocat de „foruri“ spre a i se comunica o serie întreagă, interminabilă, de modificări pe care va trebui să le facă în spectacol, dacă dorește ca acesta să se mai joace. Modificările erau atât de grosolane, de în disprețul respectului datorat unui creator autentic, încât refuzul directorului a fost categoric. Prețul plătit de acesta a fost pe măsura îndrăzeliei de a înfrunta partidul. Succesele înregistrate pe scenele din Europa au fost contrapunctate de lupta pe care Lucian Pintilie o va duce cu cenzura din țară pentru a putea să facă film.

Până în 1989, au montat pe cele două scene ale Teatrului „L. Sturdza-Bulandra“ regizori importanți, unii emblematici pentru teatrul românesc, precum Valeriu Moisescu, Sanda Manu, Cătălina Buzoianu, Alexandru Tocilescu, Ioan Taub, Dan Micu, Mircea Marin, Nicolae Scarlat, Tudor Mărăscu, Mihai Măniuțiu, Gábor Tompa, Cornel Todea, Mircea Cornișteanu, Alexa Visarion, Cristian Hadjiculea, coregrafa Miriam Răducanu, ori actori cu apetență pentru regie, asemenea lui Ion Caramitru, Florian Pittiș, Virgil Ogășanu, Mihai Mălaimare.

Spiritul lui Liviu Ciulei a fost o continuă prezență, așa cum mărturisește Alexandru Tocilescu în articolul său intitulat „Vârful piramidei“, publicat în *Monografia teatrului*: „Sigur că la început auzeam mereu un lucru: «Domnul Ciulei aici ar fi făcut așa, domnul Ciulei ar fi zis așa» – și pe mine, care eram destul de orgolios, chestiunea mă irita. Și această *fantomă* a domnului Ciulei, care era prezentă la repetiții, mă deranja. După o vreme, am înțeles însă că această *fantomă* este, de fapt, una benefică; ea mă învăța cum trebuie lucrat, în ce fel trebuie existat în acest teatru, în ce fel trebuie abordat un spectacol, care sunt caracteristicile unui spectacol de tip Teatrul «Bulandra». Și, cu timpul, am înțeles că această *fantomă*, de fapt, mă proteja și mă îndruma într-o direcție care era a teatrului, în primul rând, și pe care, dacă nu m-aș fi înscris, aș fi fost azvârlit de o ciudată forță centrifugă și nu aș fi putut face corp comun cu acest colectiv, așa cum mă mândresc în acest moment. Există un fel de spirit al teatrului, care este, alături de spiritul doamnei Bulandra, al domnului Ciulei, al marilor actori care au trăit și au murit pentru acest teatru: Octavian Cotescu, *Gina Patrichi* (subl. n., M. M.), un spirit al oamenilor care au însemnat ceva în acest teatru. Acest spirit te conduce, nu te lasă să fii vulgar, să fii stupid, să fii banal, te obligă la o permanentă solicitare a eului tău, a intelectului, a culturii, te obligă să nu uiți să te cultivi în permanență, să cauți să fii autentic, cinstit și drept.“

Pentru conservarea spiritului despre care vorbește Alexandru Tocilescu, Teatrul „Bulandra“, avea nevoie, pe lângă reductabila sa echipă de regizori, actori, scenografi, și – de ce nu? – secretari literari (să-i amintim aici pe Lia Crișan, Tudor Steriade, Magdalena Boiangiu, Luminița Varlam), și de directori care, pe lângă viziune artistică, să aibă îndemânarea de a negocia cu o cenzură tot mai încrâncenată, mai dornică să pustiască.

Îndată după îndepărtarea lui Liviu Ciulei, direcțiunea Teatrului „L. Sturdza-Bulandra” a fost încredințată, pentru o scurtă perioadă, profesorului și regizorului George Dem Loghin (1 noiembrie 1972–6 martie 1973), rămas om de încredere al regimului comunist, până la surprinzătoarea sa plecare din țară. Apoi, fotoliul directorial a fost preluat de teatrologul Emil Riman (aprilie 1973– februarie 1979), îndepărtat de la direcție pentru un pretins scandal de moravuri. Actorul Ion Besoiu a condus Teatrul „Bulandra” în cea mai dificilă parte a existenței lui (1979–decembrie 1989), atunci când instituția a trebuit să facă față nu doar atacurilor de fiecare zi ale cenzurii și ideologiei de partid, ci și celor instrumentalizate de Dinu Săraru, care, instalat director la Teatrul Mic în cursul stagiunii 1976–1977, nutrea dorința de a impune cu orice preț, chiar și cu mijloace neortodoxe, supremația instituției pe care o dirija.

Teatrul „Bulandra” a fost nevoit să facă o seamă de concesii, concretizate în introducerea în repertoriu a unor piese „pe linie” ori istorice – sau, mai corect spus, specifice „istoriei de parastas” (sintagma îi aparține lui Vlad Georgescu). Amintesc dintre acestea câteva: *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici (premiera: 11 iunie 1973), *Trei generații* de Lucia Demetrius (premiera: 12 noiembrie 1974), *Gustul parvenirii* de Paul Everac (premiera: 26 iunie 1983), *Passacaglia* de Titus Popovici (premiera: 9 august 1984), *Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchilă (premiera: 8 noiembrie 1986), *Întâlnire la metrou* de Eugenia Busuiocanu (premiera: 22 aprilie 1987), *Privind în jur cu ochi fără lumină* de Radu F. Alexandru (premiera: 9 decembrie 1989), în marea lor majoritate montate de Petre Popescu, o mediocritate regizorală care-și asigura astfel menținerea în respectivul teatru.

Teatrul a avut de suportat deopotrivă șicanele viziunărilor multiple. După mărturia lui Ion Besoiu, pentru ca spectacolul cu piesa *Interviu* de Ecaterina Oproiu să vadă luminile rampei, a fost nevoie de șaptesprezece astfel de viziunări, în vreme ce *Răceala* de Marin Sorescu a avut parte de nouăsprezece viziunări.

După plecarea lui Liviu Ciulei de la cârma Teatrului „Bulandra”, actrița Gina Patrichi a jucat semnificativ mai puțin. A avut însă parte de roluri importante (repet: nu suficiente prin raportare la talentul ei, la vastele ei posibilități interpretative), tot atâtea succese, despre care voi încerca să dau seama în rândurile următoare. Interesant e că actrița a fost ferită de obligația de a juca în spectacole pe texte fără valoare. Singura excepție a fost montarea cu *Io, Mircea Voievod* regizată de Alexandru Tocilescu. Legenda spune că regizorul a condiționat acceptarea sarcinii de a înscena acest spectacol de comandă de dreptul de a alcătui o distribuție formată numai din nume mari. Dorința i-a fost îndeplinită, iar actori, regizori și scenograf (Sever Frențiu) au făcut ca publicul să aibă parte de un spectacol bun.

## 2. Un spectacol de actori: *Anunțul la „Mica publicitate”*

Un lingvist și un om de cultură de talia lui Sorin Stati scria în revista *Contemporanul*, la puțină vreme de la premiera spectacolului cu piesa *Anunțul la „Mica publicitate”* de Natalia Ginsburg (12 ianuarie 1973), următorul îndemn: „Duceți-vă să vedeți *Anunțul la «Mica publicitate»* pentru Gina Patrichi care, în cele patruzeci de minute ale monologului din actul întâi, scoate o piesă de mare virtuozitate.”

Regia spectacolului era semnată de Sanda Manu, scenografia de Dan Jitianu, iar în distribuție, alături de Gina Patrichi, figurau numele altor doi actori de primă mână ai Teatrului „Bulandra”: Irina Petrescu și Ion Besoiu. Textul piesei nu a fost de natură să





entuziasmeze comentatorii de specialitate. Se pare însă că realizarea scenică a fost net superioară partiturii, astfel explicându-se succesul de care s-a bucurat spectacolul.

La 27 ianuarie 1973, în revista *Luceafărul* apărea o cronică semnată de Ovidiu Constantinescu, ce începea în felul următor: „Nu știu pentru cine va fi scris Natalia Ginsburg acest anunț într-adevăr de «mică publicitate» (prezentat de Teatrul «Lucia Sturdza-Bulandra» în sala de la Grădina Icoanei) – cam debil ca intensitate dramatică și cu un psihologism de roman-foileton pentru uzul romanelor feminine –, dar este de presupus că l-a scris cu intenția de a furniza unei actrițe de vază pretextul literar convenabil pentru un recital actoricesc, dovadă monologul din primul tablou (cel la care se referea Sorin Stati – *nota n.*, *M.M.*), a cărui durată o egalează pe aceea a faimoasei cândva *Voci umane* de Jean Cocteau. Jucată la Paris acum câțiva ani sub titlul *Tereza*, la Teatrul 347, cu Suzanne Flon în rolul titular, piesa i-a adus interpretei un premiu de creație, dar n-a ținut afișul decât un timp foarte scurt. E ceva desuet în *Anunțul* Nataliei Ginsburg, ceva ce ne întoarce cu multe decenii în urmă, la drama burgheză de la începutul secolului, ba chiar și mai în urmă, la *Îndrăgostita* lui Porto-Riche, și, totodată, un fel de palpitantă medicritate la nivelul faptului divers jurnalistice și al cronicii judiciare.”

Mai departe, Ovidiu Constantinescu observa că „eroii nu sunt nici prea atrăgători: o femeie în pragul maturității – Tereza –, haotică și inutilă, incapabilă de o muncă susținută, fată bună altminteri, fără pretenții și fără ambiții, vegetând într-un fel de somnolență larvară în universul ei mărginit și nebulos, ce gravitează în jurul unei idei fixe, a unui sentiment unic, așteptarea omului iubit, pe care e de ajuns să-l vadă apărând când, după îndelungate eclipse, catadicsește, în fine, să se arate, pentru a-l bombarda cu vindicative imputări și sarcasme, un bărbat – Lorenzo – nu tocmai tânăr, dar cu un farmec atât de irezistibil (direcția de scenă a socotit că rolul îi vine ca o mânășă lui Ion Besoiu), încât și Tereza, și Elena se îndrăgostesc fulgerător de el, băiat de bani gata, neconformist și boem din snobism, diletant în toate, în modul său de viață, ca și în preocupări, deși aflăm că ar fi scris un studiu despre atom (foarte apreciat de un prieten... compozitor), de fapt tot atât de puțin ancorat în realitate ca și Tereza, în sfârșit, o tânără studentă – Elena –, dotată cu toate calitățile din lume, harnică, studioasă, gospodină, docilă, îndatoritoare, dar fundamental egoistă.”

În cronică din *România literară* nr. 3 din 1973, Marius Robescu socotește piesa Nataliei Ginsburg „o melodramă”, grăbindu-se să precizeze că respectivul calificativ nu este un semn al „disprețului său suveran”. De fapt, nuanțează comentatorul, „între speciile înrudite, melodrama este poate cea mai *teatrală*, prin chipul decis și simplu în care provoacă emoție. Ne găsim însă, de data aceasta, în fața unui exemplar al ei nu tocmai obișnuit: acțiunea dramatică propriu-zisă începe după ce substanța piesei s-a epuizat. În prima parte, într-un lung monolog, arareori întrerupt, aflăm totul despre personaje. Urmează ceea ce urmează, care putea fi și altfel și care n-are alt scop decât posibilitatea reprezentării. Menționăm, cu acest prilej, că autoarea s-a intuit perfect pe sine, scriind undeva că singură povestirea corespunde integral structurii sale scriitoricești. Și în piesa noastră, interesantă este cu adevărat doar povestirea. Obosită de așteptarea fără capăt a soțului ei, neurastenizată, o femeie caută pe cineva să-i îndulcească singurătatea. Anunțului la «Mica publicitate» îi răspunde o tânără și suavă studentă, Tereza i se destăinuise ei, așa cum într-un roman un personaj se destăinuie unui partener imaginar. Spectatorul îi cunoaște astfel viața, înrobă una singură pasiuni, în alte privințe confuză și ne semnificativă. Cunoaște





Cu Irina Petrescu în *Anunț la mica publicitate* de Natalia Ginsburg



Cu Ion Besoiu în *Anunț la mica publicitate* de Natalia Ginsburg



drama unei patimi absolute, nutrite îndeobște de oameni pe care lumea îi turmentează și-i face să se simtă străini. Pentru Tereza, tocmai iubirea absurdă față de Lorenzo are sens, în timp ce, de când se știe, tot restul vieții i s-a părut absurd – copilăria, rudele, munca.” Vorbind despre final, Marius Robescu socotește că în el superficială nu e crima (Tereza o ucide pe Elena – *nota n., M. M.*); Tereza „omoară în Elena posibilitatea de a ieși în lume, pe care e într-adevăr geloasă”, ci „amorul *coup de foudre* între tânăra studentă și Lorenzo. De altfel, odată cu apariția acestuia din urmă, piesa nu mai comunică decât fapte mai mult sau mai puțin banale, ori (ciudat!) plauzibile. Singura consecvență, repet, mi s-a părut gestul ultim al Terezei, care încheie desenul unui personaj memorabil. Victimă a societății în care există fără îndoială acest personaj, dar victimă subtilă în genul *Străinului* lui Camus.”

În cronică apărută la 20 ianuarie 1973 în *Informația Bucureștiului*, Miruna Ionescu mărturisește deschis: „Nu, nu știu încă ce a vrut să spună Natalia Ginsburg în piesa în discuție. Cert este că, influențată de mai toate numele din istoria teatrului contemporan, de mai toate temele literaturii dramatice occidentale la ordinea zilei, luând din fiecare câte ceva, nu a reușit să facă mai nimic. Cu o ușurință remarcabilă în mânăuirea frazei, cu cuvinte frumoase și adeseori subtile, nu a putut înlocui lipsa unui subiect și a unui predicat necesare dramei.”

Nici alți critici ori cronicari n-au apreciat textul. În *Contemporanul* din 19 ianuarie, A. B. (Aurel Bădescu – *nota n., M. M.*) o califică drept „o piesă dintre cele mai stânjenitoare” și „un moment de slăbiciune” în cariera scriitoarei.

După cum spuneam, spectacolul montat de Sanda Manu a fost apreciat unanim drept unul net superior textului. „Regizoarea Sanda Manu – scria Ovidiu Constantinescu – a realizat un spectacol aerisit, agreabil, fără asperități, cu detalii just marcate.” „În ciuda defectelor de dramaturgie pe care le-am numit – constată Marius Robescu – spectacolul Teatrului «Bulandra» este, până acum, unul dintre cele mai bune ale stagiunii.”

Toți comentatorii au apreciat performanțele actricești, mai cu seamă pe cea a Ginei Patrichi: „Dacă n-ar fi fost decât un dar pentru Gina Patrichi, această mare actriță, alegerea piesei încă s-ar fi dovedit fericită. Primul act, cel mai sărac în acțiune și totuși cel mai tensionat, merită îndeosebi remarcat. Nicio notă falsă nu s-a strecurat între cele două parteneri, și, dacă asupra jocului Ginei Patrichi orice insistență e de prisos, îmi fac datoria, spunând că Irina Petrescu a însoțit-o admirabil.” (Marius Robescu)

„Gina Patrichi – scria Ovidiu Constantinescu – este o interpretă care-și gândește și-și compune cu grijă personajul; puțin crispată și artificială în timpul monologului ale cărui virtuți nu le-a exploatat suficient, a avut momente foarte bune în tabloul doi și a jucat excelent scena finală.”

În cronică publicată la 10 februarie 1973 în cotidianul *Scânteia*, sub semnătura lui Valeriu Râpeanu, citim: „Piesa e, în fond, un recital actoricesc, și greul spectacolului cade asupra actriței ce interpretează rolul Terezei. La noi, Gina Patrichi. Rolul a fost tălmăcit într-o creație memorabilă, actrița beneficiind de o îndrumare judicioasă și subtilă din partea regizoarei Sanda Manu. Ceea ce ni s-a părut cu deosebire remarcabil e faptul că Tereza ne apare în versiunea românească nu ca o femeie peste care anii au trecut ușor, ci ca eroina unei drame de ale cărei dimensiuni își dă seama. Nu-i o femeie lipsită de inteligență. Pare ea însăși uimită de degingolada în care se zbate fără ieșire. Nu numai o dată e caustică și simțim cum merge la rădăcina răului, deși răul din jurul ei i-a ucis sufletul –

mai întâi, dându-i speranțe și iluzii și, mai apoi, retezându-i orice posibilitate de a-și depăși condiția. Regizoarea Sanda Manu și Gina Patrichi nu au compus spectacolul și rolul din perspectiva lamentării unei femei abandonate sau a unui triumf conjugal, ci a căutării torturante, în care luciditatea cea mai nemiloasă se însoțește cu iluzia cea mai copilăroasă. Se poate spune în mod categoric că spectacolul confirmă în chip major talentul unei actrițe: Gina Patrichi.”

Și cronică publicată în nr. 3 din 1973 al revistei *Teatrul*, cronică scrisă de Valeria Ducea, laudă evoluția Ginei Patrichi. „Sensibilitatea feminină și tainicele meandre ale sentimentului de dragoste se oferă Nataliei Ginsburg cu o forță expresivă ce depășește meșteșugul scriitoricesc. Acesta a fost, cred și argumentul care a stat la baza opțiunii regizoarei Sanda Manu și a interpretei principale, Gina Patrichi.

Gina Patrichi – continuă Valeria Ducea – a considerat, evident, această partitură un admirabil exercițiu de sondare a psihologiei umane, diversă și contradictorie și a jucat pe această coordonată cu tot sufletul, cu toată ființa sa. Pe un pretext dramatic prin excelență minor, ea a realizat un mare recital. Un recital care o recomandă, încă odată, ca pe o actriță de excepție, pe deplin autorizată să atace marile roluri feminine ale repertoriului național și universal. Sigur, strălucit, viu, pe muchi de cuțit între tragic și comic, jocul Ginei Patrichi a salvat eroina Nataliei Ginsburg de la posibila alunecare în penibil și vulgar, în melodramă siropoasă. Interpreta a conferit expresie poetică și noblete, tensiune spirituală unei teme uzate și tuturor elementelor cotidiene, comune și banale, care alcătuiesc biografia eroinei.”

Din cartea *Gina Patrichi. Clike de viață*, scrisă de Mircea Patrichi, aflăm că actrița n-a fost deloc mulțumită de interpretarea pe care a conferit-o Terezei. Autorul cărții își întărește afirmația prin reproducerea unui text datorat Ginei Patrichi, text din care rezultă lipsa de aderență resimțită de interpretă față de felul de a fi al personajului său: „Eu pe Tereza n-am iubit-o deloc. N-am înțeles-o. Și, dacă n-am înțeles-o eu, actrița care trebuie s-o facă să trăiască pe scenă, cum s-o priceapă spectatorii? O femeie care jlește – ca scop al vieții – o așa-zisă dragoste, care nu părăsește casa cu zilele cu speranța că odată îl va vedea pe el, care se clăustrează la propriu și la figurat, pentru ce? Pentru ceva care poate fi numit nu dragoste, ci ficțiune? Poate că în Italia, acolo unde se petrece acțiunea piesei, personajul să spună ceva femeilor. Pentru că acolo se poartă *femeia-satelit* a bărbatului: cu o singură preocupare, o singură direcție, un singur viitor. Dar aici, unde avem viața noastră proprie, personalitatea noastră, bună sau rea, perfectă sau imperfectă, strălucitoare sau ternă, aici unde suntem noi înșine, cu meseria și viitorul nostru, astfel de femei nu pot fi înțelese. Și a trebuit să fac această caznă, să compun rolul de la cap la coadă, să-l încerc în zeci de feluri și să-l realizez credibil. Este ciudat că o actriță care are toate datele personajului – datele exterioare, vârstă și înfățișare – trebuie să lupte aprig pentru a-l concepe psihic. Nu accept asemenea individualități feminine și, de aceea, mi-a fost greu s-o îmbrac cu gânduri și sentimente.”

Firește, am putea zăbovi îndelung asupra acestei mărturisiri a Ginei Patrichi. Am putea face apel la teorii care mai de care mai savante, de la cele ce țin de paradoxul asupra actorului – exprimată atât de enigmatic de Diderot încât a avut nevoie de mai bine de două secole pentru a se ajunge la concluzia că „*Paradoxe sur le comédien* est un paradoxe” (a se vedea articolul lui Marian Hobson publicat în *Poétique* nr. 5 din 1973) –, la dedublare ș.a.m.d. Cert e un singur lucru. Și anume că acea caznă despre care vorbește Gina Patrichi a avut un rost.

### 3. Un succes internațional: *Elisabeta I*

Într-o cronică publicată în revista clujeană *Tribuna* și reprodusă în volumul al doilea al cărții *Privitor ca la teatru* (Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977), criticul Ion Cocora observa că la Essen, în Germania Occidentală, se juca un spectacol de excepție cu piesa lui Paul Foster *Elisabeta I*, spectacol a cărui regie era semnată de nimeni altul decât Liviu Ciulei. Același Liviu Ciulei care montase aceeași piesă pe scena de la Grădina Icoanei a Teatrului „L. Sturdza-Bulandra”. Numai că spectacolul de la București fusese destul de rezervat primit de critica românească de specialitate. Asta, în pofida faptului că Ciulei beneficiase de colaborarea unor artiști de talent, precum Florica Mălureanu (scenografie), Ștefan Zorzor (compozitor al muzicii de scenă), Dan Andrei Aldea (creator al songurilor), Adina Cezar (coregrafie). Și în ciuda faptului că pe afișul spectacolului figurau mulți dintre actorii de primă linie ai Teatrului „Bulandra”, dintre care îi amintesc pe Clody Bertola, Irina Petrescu, Ion Caramitru, Marin Moraru, Mircea Diaconu, Dorin Dron, Adrian Georgescu, Dan Nuțu, George Oprina, Dumitru Onofrei, Florian Pittiş, Nora Gion și, firește, **Gina Patrichi**.

Paul Foster, care frecventase cursurile de la *Actor's Studio* și era un îndrăgostit de tehnicile de improvizație, scrisese ceea ce se cheamă un exercițiu dramatic, destinat să stimuleze capacitățile inventive ale actorilor. Tema piesei e teatrul însuși. Vrajitoarea Pata Sola distribuie rolurile, iar actorii se adună în jurul acesteia, fiecare dintre ei dorind să-l primească pe cel mai bun. Cu toții vor juca un spectacol despre regina Elisabeta I, despre problemele care au marcat epoca, despre cei ce au iubit-o, dar și despre cei ce au urât-o pe regină, despre conflictele sale cu vecinii și ura viscerală față de Maria Stuart. Lucrarea lui Paul Foster are o structură fragmentară, alături de disputele *firești* dintre actori existând referințe la evenimentele ce au marcat lunga domnie a Elisabetei.

Mai toți comentatorii români ai spectacolului au vorbit despre precaritatea textului, despre caracterul său de exercițiu. Astfel, în cronică publicată în *România liberă* din 1 iunie 1974, Radu Popescu nota: „Paul Foster pare a fi un bun meseriaș, care scrie pentru regizor și pentru actori, nu pentru literatură și teatru, utilizând câteva formule mult încercate și încă rezistente – cum ar fi aceea a teatrului în teatru, a circului în teatru și a felurite altele în teatru –, formule cu totul potrivite unei săli *en rond* cum a devenit aceea de la Grădina Icoanei a Teatrului «Bulandra». În speță, e vorba de formula teatrului în teatru, căci e vorba despre niște bieți actori ambulanți care în chiar epoca respectivă înfățișează – azi aici, mâine-n Focșani – viața celebrei regine. Prilej de multiplă costumație improvizată și fantezistă pentru acei actori, obligați să interpreteze mai multe roluri; prilej, de asemenea, de comică schilodeală lingvistică, în încercarea lor de a prezenta relațiile internaționale ale Angliei și Elisabetei cu Franța, cu Scoția, cu Olanda etc.; prilej, mai ales, pentru autor de a întinde scara reconstituirii sale de la bășcălia voioasă până la dramatism și gravitate, de a o întinde, zic, dar cu trepte destul de subțiri.”

În nr. 183 din 1974 al revistei *Săptămâna culturală a Capitalei*, Dinu Săraru scria o cronică în care textul lui Paul Foster era comentat în felul următor: „*Elisabeta I* este o piesă până la urmă oarecare, dar nu lipsită de anumite virtuți în ceea ce privește parodiarea istoriei cunoscute, ilustrând vocația autorului ca ironist și talentul lui de a pune în condiții pedestre situații celebre, intrate în conștiința noastră în ipostazele protocolare cele mai țepene cu putință. Acceptând însă mediocritatea în plan literar absolut al textului, nu vom putea să nu subliniem, ca un paradox al teatrului, faptul că libretul acesta oferă unei echipe strălucite prilejul unui spectacol de excepție.”

Radu Popescu scria că libertatea oferită de text e „foarte potrivită cu stilul regizoral al lui Liviu Ciulei, care s-a ostenit cu alegerea, apoi cu regizarea piesei lui Foster, realizând un spectacol de cel mai cunoscut stil ciuleian, spectacol plastic, colorat, zgomotos (a fost mult ajutat de scenografia Florica Mălureanu), cu efecte uneori încântătoare pentru ochi și timpan, spectacol de meseriaș abil, cu mâna exercitată și cu gust bun, dar care nu izbutește să acopere toate golurile textului. Spectacol însă în care absolut toți interpreții au fost conduși și lăsați să se achite cu brio de sarcina unui neîncetat transformism comic, adeseori buf, uneori chiar clovnesc”.

La rândul-i, Dinu Săraru, notează: „Fantezia prodigioasă, de o rafinată intelectualitate a lui Ciulei s-a grefat admirabil pe trupul trupei și, iată, reprezentăția culege aplauze frenetice și furtunoase. Ceea ce e seducător în acest spectacol seducător este arta cu care Ciulei a știut să dezlănțuie pofta de joc a actorilor și să le dea sentimentul libertății depline pe scenă. Exercițiul – pentru că spectacolul e, în final, un exercițiu de virtuozitate – devine el însuși scop și o echipă întinerește sub ochii noștri și ne întinerește și pe noi, spectatori obosiți. Dansul, mima, pantomima, jocul copilăresc iau deopotrivă parte în reprezentație și o fac totală, pentru a ne subjugă ideii de joc. Scena dispăre – admirabilă scenografia Florică Mălureanu –, păpușile reînviază, o dată cu puterea noastră de a reînvia copilăria istoriei.”

Înșușirea de exercițiu de performanță a fost subliniată și de Valentin Silvestru, în cronică sa publicată în nr. 22 din 1974 al revistei *România literară*: „Fiecare histriion joacă mai multe roluri, și deci fiecare actor al strălucitei trupei a Teatrului «Bulandra» trebuie să treacă din starea sa de actor în aceea a unui actor ambulant din secolul șaisprezece, iar din aceasta într-un personaj nobil, într-un astrolog, un ambasador, un bufon, un filosof – fără prea multă pregătire și poate fără o trudă deosebită, deoarece e o piesă de umbre fugare, proiectate rapid pe ecranul istoric al unei lungi domnii – având totodată sarcina de a se detașa neconținut de eroi, printr-o valoroasă parodiare a atitudinilor definitorii ale acestora.” Valentin Silvestru își încheia cronică în felul următor: „De fapt, montării acesteia ar trebui să-i spunem «exercițiu regizoral-actoricesc-scenografic remarcabil», căruia, ca să devină spectacol, îi mai trebuia o piesă.”

În spectacolul cu piesa *Elisabeta I*, Gina Patrichi a interpretat rolul Caterina de Medici. Evoluția sa a fost apreciată de toți comentatorii spectacolului, dar cel mai mult a zăbovit asupra ei același Valentin Silvestru, care nota că actrița a figurat-o pe Caterina de Medici „cu un umor excelent și o furie extrem de șolitică”.

În cronică din revista *Teatrul* nr. 6 din 1974, Ileana Popovici scria: „Gina Patrichi, o întruchipare uimitoare; participarea e fără rezerve, emoția comică atinge la ea acel prag al absolutului. Privirea o urmărește cu un fel de teamă superstițioasă – oare, vrăjitoare fiind, nu se va desprinde destul de pământ ca să zboare?”

Dramaturgul american a fost, din câte se pare, prezent în două rânduri la București și, în ambele dați, a văzut spectacolul realizat de Liviu Ciulei. În nr. 37 din 1974 al revistei *România literară*, găsim, sub titlul *Cinci minute cu Paul Foster*, un scurt interviu cu acesta. „Mărturisesc – zicea Paul Foster – că aveam emoții venind în România, în lumea de specialitate, teatrul românesc se bucură de prestigiu; din păcate, așa este legea turneelor, nu poate fi văzut de foarte mulți spectatori. Aveam emoții, nu știam ce s-a întâmplat cu piesa mea. Surpriza mea a fost plăcută și foarte mare. Nu numai că spiritul contemporan al piesei fusese înțeles în esență, dar interpretarea regizorală și actoricească potențaseră anumite sensuri. Liviu Ciulei a găsit soluții excepționale, la care eu nu mă gândisem. Subtilitatea interpretării românești a întrecut orice așteptări. Trupa Teatrului «Bulandra» poate juca orice fel de spectacol,



după părerea mea, într-un mod strălucit... Ar trebui să vorbesc de toți actorii, de toate scenele, tablourile, momentele, spectatorii români le cunosc. Aș menționa scena dintre Ecaterina de Medicis și Nostradamus, *pentru jocul subtilităților etalat de Gina Patrichi* (subl. n., M. M.).

O notă publicată în numărul din 14 februarie 1975 al revistei *Contemporanul*, vorbește despre faptul că Paul Foster a vizitat România și a participat, la Biblioteca Americană din București, la o masă rotundă cu realizatorii spectacolului de la „Bulandra”. În limbajul de lemn al epocii, nota consemnează: „Au avut loc fructuoase discuții pe marginea spectacolului, care a întrunit și aprecierile dramaturgului.”

Arhiva Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra” păstrează o scrisoare pe care Paul Foster a expediat-o artiștilor români, de la Hotelul Park-Belgrad, la data de 12 februarie 1975. O citez în întregime, slujindu-mă de traducerea lui Radu Nichita, cel care, de altfel, era și semnatarul traducerii în românește a piesei:

„Voi, oameni minunați, artiști plini de har și de noblețe, Voi m-ați făcut să-mi dau seama din nou pentru ce anume sunt dramaturg. Desigur, vechea zicală «nu există granițe» este adevărată. Nicio graniță de ordin național, nici granițe ale Spiritului. Străbat 4000 de mile peste un ocean și un continent ca să descopăr în sinea mea pentru ce anume sunt scriitor. Sensul este de a găsi o comuniune cu actori de valoarea fiecăruia dintre voi. Nu importă că nu pot rosti niciun cuvânt pe limba voastră... Înțeleg tot ce vă alcătuiește.

De data aceasta, am fost într-o vizită oficială. Mi-a călcat pe inimă protocolul când ceea ce doream din tot sufletul era să alerg în culise, la cabine, să vă îmbrățișez pe fiecare în parte și să vă spun din privire cât de mult vă admir pe toți: Florian, Clody, Gina (subl. n., M. M.), Irina, Ion, Toma, Mircea, Dorin, Dinu, Adrian, Dan, George, Emmerich și Nora, și Emil, și Liviu. Cu drag, Paul.”

În cronică din *Tribuna*, Ion Cocora spunea: „E adevărat, *Elisabeta I* nu e un spectacol-problemă, nu e un spectacol de tensiune și semnificații grave, de coliziuni puternice, cu toate că în piesă au loc decapitări și bătălii sângeroase, e în schimb un spectacol peste care plutesc aburii unor amare destrămări și iluzii, sugerându-ni-se discret zădărnicia mai tuturor sacrificiilor și orgoliilor. Și, mai ales, *Elisabeta I* este un spectacol care bucură enorm prin arta sa rafinată și autentică.”

## 5. Un spectacol ca o simfonie: *Azilul de noapte*

„Spectatorul urcă scările teatrului și se află, pe neașteptate, în azilul de noapte al numitului Mihail Kostiliov. E un fel de fostă magazie dezafectată, într-un subsol. Paturile din scânduri ale unor foste lăzi seamănă cu niște sicrie și dispun de foste pături, acum imunde zdrențe. Un fost fotoliu de piele, o fostă canapea și alte foste obiecte dau senzația de spațiu în care totuși se locuiește. Auzim o sirenă prelungă, iritantă, lumina se stinge, pe balustradă apar, pe un fond de lumină lividă, siluetele obscure ale locatarilor. Întinericul îi înghite și, după o vreme, îi regăsim, în geana murdară a unei dimineți geroase, dormind ca butucii, înveliți în cârpe, suspinând ori zbuciumându-se în somnul lor de lut. O tuse seacă, o lampă ce pâlpâie fumegoasă, un chip răvășit ce se înalță greoi, și locatarii se trezesc, pentru traiul lor obișnuit, în care granița dintre zi și noapte e neștiută. Treptat, mai toți prind a vorbi, a se certa, a râde, a-și pune întrebări, aprinzând lămpile chioare, pregătindu-se să plece ori să lucreze chiar aici (căci unul e cojocar, altul fierar). Nu, nu avem de-a face cu «foști oameni», cum spunea cândva istoricul literar L. Timofeev, ci cu oameni veritabili,



Cu Ion Caramitru în *Azilul de noapte* de Maxim Gorki



aflați într-o stare de mizerie crâncenă, dar nu larvară, zugrăviți acum cu mijloacele dure, și nu pitorești, agitându-se într-o tot atât de dură luptă, nu pentru existență, ci pentru supraviețuire în condiții omenești. Perspectiva inedită asupra acestei lumi, realizată scenic de regizorul Liviu Ciulei și de unul dintre cei mai talentați tineri scenografi, Helmut Stürmer, constă în scoaterea ei din zodia naturalismului exotic – căci atari oameni și un atare grupuscul uman se pot întâlni și azi... și prin generalizarea motivelor care-i duc la dezagregare și degenerare. Unul din ele e solitudinea. Căci, deși adunați sub același acoperiș, având o oarecare relație între ei, fortuită sau obligată, oamenii aceștia sunt singuri, ei nu alcătuiesc și nu pot alcătui o comunitate, solidaritatea lor, când se manifestă, e aleatorie, momentană și de natură vag afectivă, deci cu totul instabilă și ineficace sub raport social.“

În acest chip își începea temeinica analiză a spectacolului cu piesa *Azilul de noapte* de Maxim Gorki criticul Valentin Silvestru în *România literară* nr. 18 din 1975 (analiză care se găsește și în cartea *Clio și Melpomena*, Editura Eminescu, București, 1977). Valentin Silvestru nu a fost singurul critic ce a comentat cu lux de amănunte spectacolul regizat de Liviu Ciulei. O cronică exemplară, din care voi cita cu larghețe, la timpul potrivit, va publica în revista de specialitate *Mira Iosif*. Cronică e antologată în volumul de autor *Teatrul nostru cel de toate serile*. Și tot revista *Teatrul* va găzdui în nr. 6 din 1975 un *Caiet-program*, din care reproduc ample pasaje din „Prefață” semnată de însuși regizorul spectacolului. E vorba despre stenograma



cuvântului rostit de Liviu Ciulei în momentul începerii repetițiilor, la prima întâlnire cu distribuția, în etapa „lecturilor la masă”.

„...*Mă obsedează o singură idee: atâta vreme cât sângele alimentează creierul, omul gândește. Omul gândește în orice condiții-limită. Am asistat odată la proiecția unui film documentar, în care se arăta execuția unui dezerter (mi se pare, în faza de lucru la Pădurea spânzuraților). Respectivul moment fusese filmat cu un aparat care făcea zgomot. Cu câteva clipe înainte de execuție, soldatul s-a arătat deosebit de curios, atras de zgomotul aparatului; încerca să înțeleagă acest instrument, pe care, evident, nu-l mai văzuse vreodată... Viață... curiozitate...*”

...*De gândire sunt legate speranțe, vis, planuri, atitudini, conflict, frică, dorință de putere, curiozitate etc. De aceea, motto-ul piesei mi se pare a fi prima ei replică, pe care o spune Baronul...«Mai departe»...*”

*Azilul de noapte nu este propriu-zis un spectacol. Reprezentația nu va fi construită după legile spectacolului; aceasta se vede și în procesul de lucru, și cred că se va vedea și în rezultatul final. Singurul element spectaculos introdus în montare este o cortină sonoră – lipsind cortina propriu-zisă –, un zgomot iritant, un sunet distorsionat. E greu de inventat un zgomot lung, monoton, enervant, care să nu semene cu nimic...*

*Montarea nu reprezintă decât analiza unui text care descrie niște situații de viață; o încercare de recompunere a analizei date, în relații omenești. Trebuie pornit de la reacțiile lăuntrice ale actorilor-personaje și să structurăm situațiile în*



compoziția mișcării. Nu urmărim spectacolul; deci nu tragism, nici tensiuni dramatice în sine, momente de culme, ritm sau alternanța voită a registrelor, ci lăsăm ca situațiile de viață să se desfășoare, puse cap la cap.

Nefiind deci un spectacol, montarea Azilului de noapte e greu de încadrat într-un anume stil sau într-o anume școală de teatru. Aici, ne înlesnește munca Gorki însuși, fiindcă atunci, în primii ani de după 1900, el a practicat în această piesă un fel de antiteatru: opera dramatică fără erou, fără conflict.

...Din cele o mie de coordonate ale textului, iată câteva:

Orice societate bazată pe exploatare produce și deșeuri. În scenă, deșeurile vor începe de la deșeurile-gunoii, deșeurile-lăzi, cutii și se vor termina cu deșeurile-oameni.

În azil, se află trei categorii de oameni:

Cei născuți acolo (ca, de pildă, Vaska Pepel, Natașa, Alioșka, Kvașnia, Anna, Medvedev, Kostiliov, poate și Nastia).

Cei care au ajuns acolo fără voia lor (Kleșci, baronul, Actorul, Tătarul, Gât-Sucit);

Cei aflați acolo, deoarece, fiecare în felul său, s-a vrut în acest loc (un fel de autocondamnare). Aceștia sunt «cei trei gânditori»: Satin, Bubnov, Luka – schematizând aut-trans, putem spune, filosoful sceptic, cel existențialist și cel idealist.

Un grup de oameni decasați, în cadrul unei societăți cu caracter de clasă, sunt totuși, logic, împărțiți în clase. Aceasta se vede cel mai bine în conflictul dintre muncitorul Kleșci și «intelectuali...» (grupul Actorul-Baronul-Satin). Bubnov și-a trădat condiția de muncitor printr-o gândire existențialistă și intră, și el, în conflict cu Kleșci. Spiritualizește, Bubnov se apropie de «aristocrația» azilului. Această împărțire pe grupe se schimbă însă când apar Kostilov și Vasilisa; atunci, centrul de greutate al relațiilor se mută, desenându-se adevăratul raport dintre oprimați și oprimatori.

...Cel mai important este ca actorii să știe în fiecare clipă și cu fiecare cuvânt de ce vor trebui să acționeze fizic și psihic într-un anume fel. Descoperirea acestor momente trebuie să fie o muncă colectivă. Probabil că, de multe ori, vom da textului alte lumini decât cele pe care le-a vrut Gorki. Nu vom reuși să realizăm toate nuanțele existente în acest text atât de bogat; dar să evităm, pe cât putem, invențiile. Inedite vor fi, eventual, unele soluționări de situații, dar nu invenții...Completări de fabulație (reieșite din biografiile propuse de autor), dar – subliniez – nu invenții."

Din distribuția spectacolului, care a avut premiera la data de 20 aprilie 1975, făceau parte actorii: Tamara Buciuceanu-Botez (Kvașnia), Toma Caragiu (Satin), Ion Caramitru (Actorul), Vasile Nițulescu, Cornel Coman (Kleșci), Lucia Mara (Natașa), Ica Matache (Anna), Dan Nuțu (Vaska Pepel), Virgil Ogășanu (Baronul), Dumitru Onofrei (Tătarul), Florian Pittiș (Alioșka), Victor Rebengiuc (Bubnov), Rodica Tapalagă (Vasilisa Karpovna). Ginei Patrichi i se încredințase rolul Nastia.

„Spectacolul, plin de viață – își continuă Valentin Silvestru cronica –, e conceput ca o simfonie, într-o organizare scenică admirabilă și într-un ritm care alternează iscusit momentele de acalmie cu cele de explozie, *allegro*-ul *vivace* și *adagio*-ul meditativ, *scherzo*-ul vesel și *andante*-le lamentuos (ritm domolit, însă artificial în actul patru). În această tratare simfonică – spre deosebire de tratările anterioare, rapsodice –, în această concepere realist-metaforică a universului gorkian, deosebită de tratările anterioare, romantic-simboliste, în sfârșit, în descrierea crudă a existenței de azil și din afara lui, caracterizată acum nu de visarea leneșă și filosofări nobile asupra condiției umane, sub spectrul negru al eșecului, apar cu pregnanță și într-o impresionantă armonizare marile teme ale dramei, care, după inventarul întocmit de comentator ar fi: *tema muncii*, *tema omeniei*, *tema destinului*, fiecare cu minuție analizată."

Voi cita felul în care Valentin Silvestru disecă *tema destinului*. „Pensionarii azilului nu stau sub zodia unui *fatum*, mișcările lor interioare și exterioare nu sunt generate de vreo mistică teologică ori teleologică, destinul lor – oricât ar invoca unul sau altul cauze particulare ale decăderii lor, adică ereditatea criminală sau degenerescența biologică, viciul ori lenea – e social-istoric: cât timp vor dăinui pe lume condiții care tescuiesc oamenii și-i videază de conștiința reală a muncii, a solidarității și a libertății, ființe omenești se vor scufunda iremediabil, prin apele stătute ale existenței fără scop, în mîlul originar. După ce se isprăvește în fond, spectacolul reîncepe în fapt; proprietărească a azilului de noapte, Kvașnia îl seduce (mai bine zis, îl cumpără) pe tânărul cizmar cu armonică, acesta va deveni un nou Vaska, în slujba ei. Beat și fără uniformă, căci și-a pierdut serviciul și herbul social de autoritate, Medvedev se îndreaptă, șovăind, spre odaia odinioară a lui Kostiliov, iar undeva, mai la fund decât locul pe care-l vedem, se agită vag, în umbră, alți locatari, fără chip și fără nume, așteptând să ia paturile ca niște sicrie ale celor ce, probabil, se vor pustii de aici."

„E ceea ce ne spun, în esență, înconjurați fiind de toate părțile de public – încheie Valentin Silvestru – acești mari înzestrați cu puternice temperamente artistice care sunt actorii Teatrului «Bulandra», constituind azi cea mai omogenă și mai individualizată trupă. Ei interpretează simfonia gorkiană deschis, în tonuri clare și acorduri majore, sensibilizând ideile sub bagheta dirijorală a lui Liviu Ciulei – indiscutabil cel mai important și original regizor român actual –, personificând cu luciditate, laconism și expresivitate, construind cu amplitudine o imagine globală memorabilă."

Se cuvine reamintit că Liviu Ciulei a mai montat odată, prin anii '60 (premiera a avut loc la data de 30 ianuarie 1960), piesa lui Gorki, din distribuția de atunci făcând parte actorii Tantz Cocea, Lucia Mara, Gheorghe Aurelian, Petre Gheorghiu, Clody Bertola, Fory Etterle, Gheorghe Ionescu-Gion, Jules Cazaban, Ștefan Ciubotărașu. Scenografia montării *princeps* îi aparținea regizorului. Acesta și-a dorit din tot sufletul ca noul spectacol să nu contracteze nici un fel de datorii față de cel realizat în urmă cu cincisprezece ani, lucru simptomatic pentru puterea de înnoire a artistului.

„Într-o sociologie a montărilor dramei gorkiene – scria Mira Iosif în cronica din revista *Teatrul* nr. 5 din 1975 –, se disting net interpretările de tip istorist-reconstitutive, documentarele pitoresc-tragice ale condiției *mizerabiliste*, cu galeria vieților ratate și luminarea coordonatelor fundamentale ale omeniei și păstrării demnității umane, în ciuda condițiilor represiv-sociale; în mai vechea montare a lui Liviu Ciulei cu *Azilul de noapte*, am reținut *actualizarea* – pertinentă pentru anii '60 – în evocarea universului concentraționar, viziunea grafică verticală a unui imens fagure uman, sub a cărui cupolă de *circ tragic* se zbăteau neputincios, în alveole-cuști, ființe-victime. Gândită azi în retrospectivă, *contemporaneizarea* de atunci pare evident dată, costumul, atunci *la zi*, demodat. Presupun că, montând din nou *Azilul de noapte*, Liviu Ciulei a simțit nevoia să se exprime, pe o operă citită altădată, într-o poetică revelatoare pentru estetica lui de azi. Asistăm acum la un spectacol despre existența omului într-un context social oprimator, la o meditație despre libertatea individului într-un univers închis.

Registrul spectacolului se revendică farsei tragice, modalitate adecvată unui discurs dramatic actual, hrănită din indispensabile lecturi din dramaturgia modernă și aptă unei receptări cu rezonanțe știute *publicului actual*. Farsa tragică pe care o trăiesc cunoscutele personaje gorkiene se desfășoară sub semnul zilei de muncă, socotită – în împrejurările local-istorice date – act-de-damnare, robie, principala sursă a alienării.

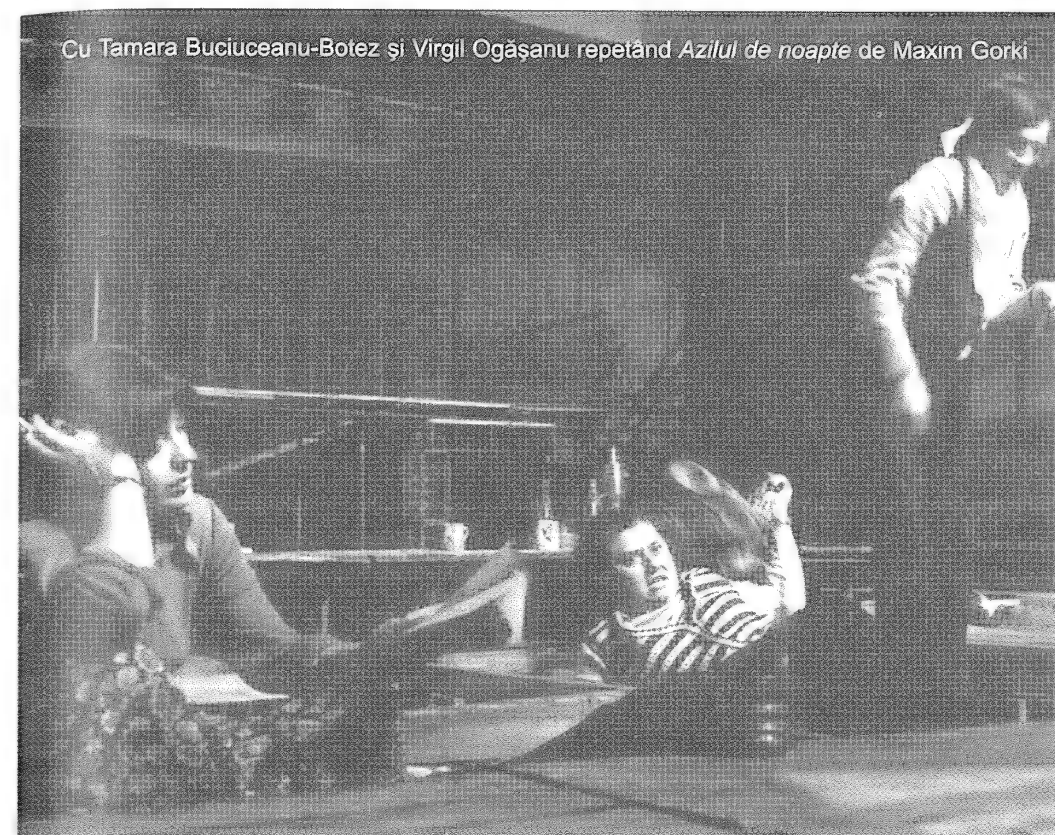




Într-un întuneric compact, neliniștitor, mugetul sinistru al unei sirene se prelungește enervant, brutal; e zgomotul orașului tentacular, e strigătul de chemare a robilor la lucru, e sunetul ce evocă mizeria periferiei industrializate; într-o lumină plumburie, apăsătoare, într-o mută nemișcare, sus pe pasarela-balustradă, apar cei unsprezece locatari ai azilului – imagine-cadru, singura în care oamenii stau drepti, în picioare, cot la cot și totodată singuri, fiecare izolat și închis în cercul propriei sale existențe. Acesta e arcul inițial sub bolta căruia se aprinde reprezentația, lăsând deschisă spectatorilor posibilitatea interpretării acestor existențe.

Mira Iosif procedează la o interpretare de tip bachelardian a spectacolului de la „Bulandra”, stabilind următoarele puncte de reper ale comentariului său: *spațiul, timpul, recuperarea umanului, destinele*.

În ceea ce privește *spațiul*, comentatoarea apreciază că extragerea piesei din cutia stanislavskiană a realității duce la anularea *dramei realiste*. „Se recompune acum cu violență, într-un joc al creării și topirii simultane a ficțiunii”, o nouă imagine a *Azilului de noapte*, imagine ce are calitatea de a implica publicul, „violentându-l și totodată depărtându-l”. Regizorul nu dorește să-și îndemne spectatorii să asiste la „o felie de viață”, ci la o confruntare directă cu realitatea existențială, obținută prin ștergerea brutală a distanței sală-scenă. „Ca atare – argumentează Mira Iosif –, raportul esențial se desenează între spațiul închis și cel deschis, sau *spațiul fericit*, cel care-l ocrotește pe om, și *spațiul advers* (Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*), fenomenologul francez precizând: *casa-adăpost se poate*



Cu Tamara Buciuceanu-Botez și Virgil Ogășanu repetând *Azilul de noapte* de Maxim Gorki

*converti simultan în casa-cavou*. Aceasta este și imaginea-prototip a spectacolului: un dezolant platou cu culcușuri-sicrie, în care se ghemuiesc mai tot timpul locatarii azilului, obligați să conviețuiască silnic, să se asiste neconținut, să se suporte.”

Mira Iosif consideră că spectacolul are calitatea de a desena cu maximă acuitate *timpul*, de a da concretețe *orelor azilului*, „toate convertite într-un neoprit ceas al așteptării”. De fapt, spune comentatoarea, „reprezentăția începe în zorii tulburi, vineții, când prostituata *Nastenka* (Gina Patrichi) coboară treptele, venind de la lucru. Momentul zorilor se conturează ca un proces esențial de inițiere în lumea reală”, definitoriu fiind balansul între somnul greu, de plumb și trezirea amară. Pentru unii dintre „pensionarii” azilului, „timpul e apăsător de o imensă și dezolantă plictiseală”. Satin, interpretat de Toma Caragiu, se întreba „Ce să fac să mai treacă timpul?”

„Violentarea emoțională” despre care vorbea Mira Iosif la începutul cronicii, consecință directă a remodelării spațiale a relației scenă-sală, determină „recuperarea umanului”. Comentatoarea sesizează insinuarea în spectacol a unei „senzorialități emoționale”.

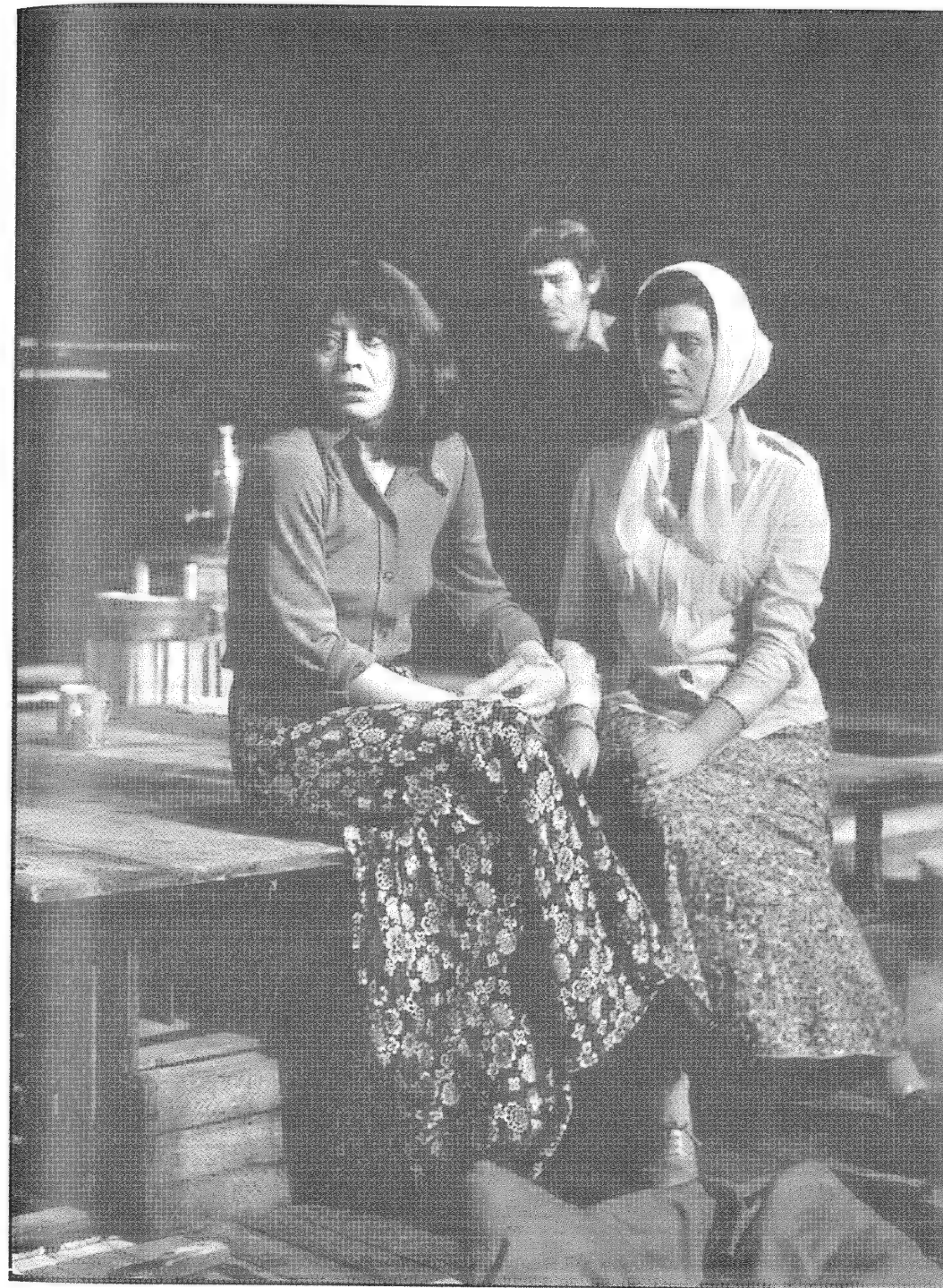
Cât privește *destinele*, Mira Iosif insistă asupra faptului că „în spectacolul de azi, accentul cade asupra destinului, asupra *vieților paralele*, orchestrate simfonic, într-o voită lipsă de ierarhizare a suveranității morale sau ideologice”.

În cronică, se subliniază magistralele creații actricești din spectacol. „După fructuoasa experiență teatrală cu *Elisabeta I*, unde tehnica jocului de grup a impus cu rigoare improvizații, *Azilul* reprezintă pentru actori obligația severă și inversă de

joc riguros al unui nucleu fisionat. Această dispersare a personalităților în particule de individualitate imprimă accente noi montării, iar publicului îi aduce nebaneuite revelații. Aproape fără excepție, interpreții *Azilului de noapte* merită cronici de actorie. Portretizările lor admirabile sparg șabloanele tradiției și convențiile tiparelor de joc, modificând canonul marilor partituri ale *ariilor* prevăzute, într-o nouă orchestrare a vocilor. [...] Dacă, în precedenta sa montare, Ciulei a tăiat bărbile personajelor și a renunțat la machiajul tradițional (pas inovator, consemnat ca atare la momentul respectiv), azi, impunerea unei distribuții tinere dă un nou sens viziunii regizorale, potențând universul tragic al piesei.

Mira Iosif conchide: „*Azilul de noapte*, eveniment al stagiunii teatrale, încheie o nouă pagină în manualul de regie scris pe scenă de Liviu Ciulei sau deschide un nou capitol în cartea sa dedicată lecturilor din clasici.”

Și Margareta Bărbuță, semnatara cronicii publicată în nr. 21 din 1975 al săptămânalului *Contemporanul*, își manifesta surpriza față de curajul regizorului Liviu Ciulei de a edifica spectacolul pe scena de la Grădina Icoanei. „Surprinzătoare – scria Margareta Bărbuță –, ideea de a monta *Azilul de noapte* pe scena-arenă de la Grădina Icoanei se justifică pe deplin în spectacol. Publicul, așezat pe cele trei laturi ale sălii, se constituie de la început în martor și judecător. Decorul construit de Helmut Stürmer pe orizontală, din scânduri și lăzi, închipuind parcă niște alveole asemenea unor sicrie, și prelungindu-se obscur până în îndepărtate cotloane, nu lasă nicio îndoială asupra condiției sociale a personajelor ajunse pe ultima treaptă a ierarhiei unei societăți în care nu omul constituie valoarea supremă. Împărțirea pe verticală a decorului delimitează limpede planurile de existență conform cu ierarhia socială: sus stăpânii, și jos, *la fund* (titlul original al piesei: *Na dne* = La fund, *n.red.*), dezmoșteniții sorții, *foștii oameni*. În ambianța sordidă, încărcată de detaliile materiale ale unei existențe larvare, viața pensionarilor *azilului* ne este înfățișată de regizor și interpreți în toată cumplita, înspăimântătoare mizerie fizică și morală, cu toate amănuntele gesturilor cotidiene – chiar cu o risipă de amănunte, așa spune. Dând o replică evidentă tendințelor de esențializare, de *eliberare a teatralității* de sub povara cotidianului, tendințe care amenințau la un moment dat să ducă arta teatrului spre un abstracționism golit de conținut uman, Ciulei face o demonstrație de adevăr artistic dus până la amănuntul de viață cotidiană, frizând însă pe alocuri naturalismul. De la halca de carne autentică adusă pe scenă de Antoine în pragul secolului nostru, la mirosul de ceapă pe care-l răspândește în sală cina copioasă a lui Bubnov, pare să nu fi trecut nicio zi, necum șapte decenii de *revoluții* estetice. Și totuși, întregul spectacol – dincolo de unele exagerări, inerente unei poziții polemice, dincolo de unele momente de teribilism regizoral pornit pe antiidilism și antidulcegărie –, întreg spectacolul, zic, este expresia unui punct de vedere contemporan nouă; a unui punct de vedere polemic nu numai la adresa orânduirii sociale însăși, în care un asemenea mod de existență ca acela oglindit în piesa lui Gorki este posibil. Poziția critică a regizorului și a interpreților se exprimă nu prin sublinierea pitorescului romantic al existenței declarațiilor, nu prin accente patetice și lamentouri melodramatice. Ci printr-o luciditate care merge până la luminarea adâncurilor sufletești, deloc trandafirii, ale oamenilor declasați, până la exploatarea resurselor de umor tragic ale textului: se râde mult la acest spectacol, personajele părând să se amuze, ele însele, de propria condiție, într-o splendidă inconștientă uneori, iar altelei tocmai dintr-o depășire conștientă a propriei condiții, și, în același timp, până la descoperirea zăcămintelor de omenie ce mai licăresc încă în întunecatele adâncuri.”



Cu Lucia Mara și Vasile Nițulescu repetând *Azilul de noapte* de Maxim Gorki



În cronică apărută la data de 23 mai 1975 în cotidianul *Scânteia tineretului*, Miruna Ionescu apreciază că „în contextul actual al vieții teatrale bucureștene, cu o stagiune pândită de monotonia repertoriului și a montărilor, reîntoarcerea lui Liviu Ciulei, după cincisprezece ani, la *Azilul de noapte* reprezintă un act de mare cultură”.

Comentatoarea e dornică să identifice locul în care se concentrează punctul maxim de originalitate al viziunii propuse acum de Liviu Ciulei. „Încă dinaintea începerii spectacolului, publicul este introdus în universul ale cărui adevăruri și minciuni, gene de lumină și mari pete de întuneric, ale cărui zbateri fără sfârșit le va vedea, simți și resimți în lunga clipă a dezvoltării lor. Și nu lipsa cortinei sau pătrunderea scenei în mijlocul spectatorilor spun cel mai mult despre *Azil*, ci acea situație a spațiului de joc sub nivelul sălii. Vom privi de sus zbaterea informă a acestui univers subuman, vom asista tăcuți la ritualul ridicării pietrei de pe mormântul celor lipsiți de speranță. Poate că aici găsim mare metaforă, marele semn sub care stă spectacolul lui Ciulei: locatarii subsolului lui Kostîliov, ei, care au furat, care au ucis, care au căzut la fundul societății și care au devenit răi, cinici, grosolani, împăcați (ca Satin sau Baronul) sau neîmpăcați (ca Kleșci) cu soarta lor, chiar dacă mai au ascunse cu grijă, undeva în fundul sufletului, trăsături omenești – nevoia de a fi crezuți, de a fi compătimiți, de a fi ascultați și înțeleși – rămân un fel de cadavre vii, căci le lipsește un ideal care să le dea dreptul să spere.”

Cronica Mirunei Ionescu se încheie în felul următor: „Dacă unitatea și forța spectacolului sunt asigurate de profunzimea gândirii lui Liviu Ciulei, de marea echipă de actori pe care o are Teatrul «Bulandra», nu un mai mic merit îi revine scenografului Helmut Stürmer (de curând deținător al premiului pentru scenografie al U.A.P.), pe care l-am simțit vibrând pe aceeași coardă cu regizorul, care a intuit extraordinar de bine sensurile piesei, care a realizat unul dintre cele mai sugestive decoruri din câte am văzut. Nimic nu este în plus și nimic nu lipsește. Sunt patru ore și jumătate în care nimic nu se schimbă pe scenă. Dar sunt ore care nu-și ajung să descopere toate sensurile și totodată savanta mobilitate a spațiului.”

Ba da, ceva totuși lipsește, numai că minusul în cauză nu e nicidecum imputabil realizatorilor spectacolului. Mira Iosif vorbea în cronică ei despre faptul că „interpretii *Azilului de noapte* merită cronici de actorie”. Or, parcurgând comentariile critice scrise cu ocazia premierei, ai un acut sentiment de insatisfacție, legat tocmai de puținătatea referințelor concrete la individualitățile actricești. Ni se spune că „actorii și-au compus rolurile cu migală și pasiune, creând personaje memorabile prin unicitatea lor” (Margareta Bărbuță). Ori că „s-au spus atâtea lucruri minunate despre Gina Patrichi (interpreta Nastiei – *nota n., M. M.*), această mare actriță, încât nu am decât să le repet” (Miruna Ionescu). Mira Iosif scrie că „un sporadic drept la cuvânt obține Nastia, electrizând prin jocul Ginei Patrichi, în marea ei scenă din actul trei, printr-o copleșitoare participare la născocirile livești ce îi transcend realitatea, iluminând-o cu o aură burlesc-tragică”. În cea de-a treia parte a cronicii publicate în *Săptămâna culturală a Capitalei* (nr. 232 din 1975), Dinu Săraru notează: „Dar eu cred că rolul cel mai realizat în acest spectacol aparține Ginei Patrichi, autoare, în acest caz, a unei creații memorabile. Este în jocul ei o deznădejde a irecuperabilului, care subminează secundă de secundă până și dorința eroinei de a se sustrage realității crude pe care o trăiește, salvându-se în clipele când încearcă să se autoinducă în eroare, crezându-se eroina foiletonului de duzină. Până și atunci când minte, conștientă că-și oferă singura șansă de a fi fericită o clipă, până și atunci deznădejdea sfâșie chinul eroinei și actrița joacă decăderea cu un tragism, cum ziceam, memorabil.”

## 6. Două spectacole în regia Cătălinei Buzoianu

La 24 iunie 1975, la sala Izvor a Teatrului „L. Sturdza-Bulandra” avea loc premiera spectacolului cu piesa *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen, prima colaborare a regizoarei Cătălina Buzoianu cu respectiva instituție, dar și cu actrița Gina Patrichi, căreia i se încredințase rolul titular. Decorul montării era semnat de Dan Jițianu, costumele îi aparțineau Smarandei Brănescu, iar în distribuție mai figurau actori importanți, precum Octavian Cotescu (*Asesorul Brak*), Lucia Mara (*Doamna Elvsted*), Ica Matache (*Julianne Tesman*), în vreme ce Jorgen Tesman era jucat de Virgil Ogășanu.

Născută la Brăila, la 13 aprilie 1938, Cătălina Buzoianu a absolvit Institutul „I. L. Caragiale” în anul 1970. Înainte de a monta în București, regizoarea a realizat câteva spectacole semnificative la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași ori la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Din cartea criticului Ștefan Oprea *Martor al Thaliei* (Editura Junimea, Iași, 1979), desprind următoarea prezentare a regizoarei: „A venit la Iași după absolvirea institutului, dar primul spectacol (*Pescărușul*) îl semnase ca studentă la clasa de regie a profesorului Ion Olteanu. Rareori un regizor tânăr s-a impus atât de repede, rareori drumul unui tânăr regizor a fost marcat numai de succese. Cătălina Buzoianu a surprins de la început prin maturitatea gândirii, prin fermitatea opțiunilor, prin siguranța, claritatea și profunzimea mijloacelor de exprimare artistică, date cu care a dinamizat și a redimensionat activitatea colectivului artistic al Teatrului Național. Actorii, mai ales cei tineri, dar nu numai aceștia, s-au strâns în jurul ei cu încredere și ambiție. Cele câteva spectacole semnate de tânără regizoare [...] au impus o direcție nouă trupei, i-au revizuit stilul de joc, au contribuit decisiv la crearea unei atmosfere de muncă și credință în arta teatrală modernă, la sudarea generațiilor și la revitalizarea relației teatrului cu publicul.” Despre perioada ieșeană a regizoarei, dispunem chiar de mărturia protagonistei, așa cum apare ea în textul *Iașii în 1970*, publicat în cartea *Novele teatrale*, retipărită în volumul mai amplu *Mnemosina, bunica lui Orfeu* (Fundatia Culturală „Camil Petrescu” & Revista „Teatrul azi”, București, 2005).

Ștefan Oprea e confirmat de Valentin Silvestru, care scria în capitolul „Cătălina Buzoianu, prim-plan” din cartea *Ora 19.30 (ed. cit.)* că „în creația ei e infuză o idee energică despre teatru ca artă independentă, capabilă să emane, cu ajutorul literaturii culte, opinii generale despre lume. Cum niciun spectacol al acestei neliniștite și exigente artiste nu seamănă cu altul, e dificil a i se identifica obsesiile estetice, factorii comuni. *Poemul încrederii*, lansând la Iași, într-o formulă suavă și viguroasă deopotrivă, de teatru politic și poetic, un autor nou, Paul Cornel Chitic, constituia un reper. Dar montarea complexă și ramificată a *Iașilor în carnaval* arăta altă fațetă, prin aspirația spre reconstituirea unui univers revolut, cu mijloace moderne. O restituire interesantă era și *Bolnavul închipuit*, jucat integral, cu interludiile sale muzical-coreografice, având un accent amărui inedit față de montările anterioare ale comediei molierești. *Peer Gynt* la Piatra Neamț scânteia prin inventivitate și expresivitate, dând neconținut senzația spontanității într-o compoziție de fald larg și într-o mișcare riguros controlată subteran.”

Un interviu intitulat *Douăzeci și una de întrebări pentru Cătălina Buzoianu*, apărut inițial în revista ieșeană *Cronica* și republicat în cartea lui Ștefan Oprea, lucrare deja menționată, e, în bună parte, revelator pentru felul de a fi și starea de spirit ale unei tinere regizoare care va marca decisiv viața teatrală românească de la sfârșitul anilor '70 și din următoarele decenii. „Crezul meu – declara Cătălina Buzoianu – nu este de rodin estetic. Tot ceea ce construiesc răspunde unei alte



Cătălina Buzoianu

nevoi, mult mai profunde. Când citesc un text, el îmi sună într-un anumit fel. Instinctul meu, dacă vreți, mă avertizează de la prima lectură printr-un sistem de alarmă care nu mă înșală niciodată. Acea revelație unică, primordială, constituie nucleul viitorului meu spectacol. Tot ceea ce urmează – documentarea riguroasă, alegerea colaboratorilor, structura propriu-zisă a spectacolului – duce doar către formă, către imagine.”

Prima întâlnire artistică dintre Cătălina Buzoianu și actrița Gina Patrichi s-a petrecut grație spectacolului cu piesa *Hedda Gabler*. Ibsen se afla printre scriitorii de literatură dramatică plăcuți de ambele artiste. Gina Patrichi jucase deja în numeroase spectacole cu piese ale dramaturgului norvegian. La Teatrul din Galați, fusese Nora din piesa omonimă, în spectacolul regizat de Ariana Kunner în stagiunea 1958–1959. La televiziune, jucase în spectacole precum *Rața sălbatică* (1965) sau *Micul Eyolf* (1972), ambele în regia lui Petre Sava Băleanu. Ceva mai târziu, în 1988, Gina Patrichi va juca, tot la televiziune, în *Stâlpii societății*, montare grandioasă semnată de Dan Necșulea.

Într-o cronică la spectacolul de la „Bulandra”, cronică apărută mai întâi în săptămânalul *Luceafărul* și apoi antologată în cartea *Autori și spectacole* (ed. cit.), Marius Robescu socotește că „este ceva inactual în teatrul lui Ibsen, pricină pentru care nu avem prea des ocazia de a-l vedea jucat”. Pe urmele lui Erich Auerbach, autorul celebrei cărți *Mimesis*, criticul român consideră că respectivul inactual „își are sursa în chiar mediul zugrăvit, burghezia, a cărei față s-a schimbat complet între timp”. Mai departe, Marius Robescu scrie că „există desigur multe motive care fac posibilă reprezentarea *Heddei Gabler* astăzi” și crede că „unele dintre ele au fost detectate cu pătrundere de Cătălina Buzoianu, regizoarea spectacolului”. Astfel, „cel mai important este, poate, felul patetic în care eroii luptă cu constrângerea. Pot fi identificate la Ibsen adevărate *cercuri* ale constrângerii, compunând infernul său. În funcție de cercul în care au fost aruncate, personajele suferă astfel mai adânc ori doar superficial”. Revenind la arta regizoarei, Marius Robescu notează: „Desfăcând textul cu răbdare analitică, acumulând nuanțe, Cătălina Buzoianu clădește spectacolul bazându-se pe caractere, din unghi clasic, așadar amintindu-l sub acest aspect pe Liviu Ciulei. Chiar dacă o observație pedantă ar mai găsi necesare unele corecții, se poate afirma că tânăra regizoare și-a intuit exact personajele, implicit și interpreții.”

Cătălina Buzoianu i-a încredințat Ginei Patrichi rolul titular, și nu a făcut deloc rău. Ba dimpotrivă. „Pentru Gina Patrichi, Hedda Gabler pare un rol așteptat de mult. Din punct de vedere expresiv, actrița îi posedă toate datele: fondul dezamăgit, voința dominatoare, mândria umilă, unită cu uimirea înaintea propriilor porniri ce-i rămân neînțelese. Totuși, o anumită stinghereală pe care amânăm să ne-o explicăm s-a făcut simțită în unele momente.”

Tandemul Gina Patrichi–Cătălina Buzoianu va marca decisiv (cum se spune în limbajul comentatorilor sportivi) un an mai târziu, odată cu spectacolul cu piesa *Interviu* de Ecaterina Oproiu, cel care, după spusele lui Valentin Silvestru, o va impune definitiv pe scena bucureșteană pe regizoarea Cătălina Buzoianu. Premiera absolută a piesei n-a avut loc la București. Înaintea spectacolului de la „Bulandra”, *Interviu* a mai avut parte de reprezentări scenice la Naționalele din Cluj-Napoca, Timișoara ori Craiova, dar, după cum notează Valentin Silvestru, „Cătălina Buzoianu și trupa, neîmbătrânită, neîmblânzită în aspirațiile ei spre artă deplină, a Teatrului «Bulandra»” a fost cea care a proiectat „în universul nostru artistic, în 1976, noua piesă a Ecaterinei Oproiu”.





Cu Octavian Cotescu în *Interviu* de Ecaterina Oproiu

Mircea Ghițulescu scrie (cf. *Istoria dramaturgiei românești contemporane*, Editura Albatros, București, 2000) că „Ecaterina Oproiu a reexaminat savuroasele ei interviuri publicate prin anii '70 în revista *Contemporanul* (tipărite în cartea 3 × 8 plus infinitul – nota n., M. M.), remarcabile prin *autenticitate* nonconformistă, în contrast cu conformismul vremii, le-a selecționat după un minimum de criterii dramatice (problematică, pitoresc, insolit, reprezentativ), devenind mici scenete legate între ele printr-un pretext: o emisiune de televiziune”. De fapt, „important (și unic, după câte știm, la noi) este că interviul, specie publicistică, se transformă ingenios în teatru”. Valentin Silvestru nota în cronică din *România literară* din 27 decembrie 1976, reproducă în cartea *Ora 19.30*, că „e... pentru prima oară când televiziunea apare în teatru ca un mod de intervenție civică și e pentru prima oară când oamenii televiziunii apar ca personaje, cu dramele lor reale, cu munca lor. Dar, desigur, e și pentru prima oară când se agită cu atâta acuitate, pe scena noastră, condiția femeii. Într-un context amplu, care te face să te gândești dacă nu cumva, simulând atâtea chestionări, autoarea nu ne ia de fapt un singur interviu, chiar nouă, tuturor celor din sală, cu o șiretenie căptușită de grație și cu o iscălitură de gheară catifelată care nu te lasă de tot liniștit după ce te-a însemnat. Forța de atac a piesei împotriva prejudecăților e absolut remarcabilă”. Ion Cocora aprecia (cf. *Privitor ca la teatru*, vol. III, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982) că *Interviu* e „o piesă-eseu”, „o piesă-dezbateră” pe tema *condiția femeii*; premisele sunt, adică, demonstrative, de un evident caracter teoretic; materia dramatică, în schimb, nu e cătuși de puțin abstractă, subtextul ei demonstrativ e bine ascuns de datele cotidiene ale fabulei; personajele încorporează în ele cu o uimitoare lipsă de ostentație tensiunea faptului de viață real; actele lor sunt de acord cu unele mentalități, față de acestea pot fi considerate autentice sau nu, de aceea nici nu cer motivații psihologice. Într-un fel, Ecaterina Oproiu imaginează o suită de crochiuri aparent fragmentare, fără coerență epică, deoarece nu gradarea faptelor contează în tranșarea deznodământului, căci practic nici nu există o ordine acumulativă în ceea ce privește anecdotică, un episod nu e condiționat de altul; altfel spus, unitatea e una de atitudine, o asigură starea de spirit pe care se edifică spațiul convenției, atitudinea și starea de spirit, în consecință o reprezintă structural pe autoare, pulsul lor aci bate în situații și replici de un înduioșător sentimentalism, aci în altele de o ironie tăioasă, împinsă cu scânteietoare inteligență până la limita unei subtile demitizări.”

Avem la îndemână o mărturie a regizoarei, publicată în secvența *Novele teatrale* din volumul *Mnemosina, bunica lui Orfeu*. „După *Elogiul negației*, prin care clamează refuzul oportunismului și al sclerozei, autoarea (Ecaterina Oproiu – nota n., M. M.) adună în volumul 3 × 8 plus infinitul un mănunchi de interviuri de incitantă actualitate. Era în 1976. În fața unui coș în care cădeau ghemotoace de hârtii nefolositoare (câte fragmente din viața ei?) – ea într-un halat cenușiu de curățenie, necoafată, obosită, eu cu fetița mea de doi ani pe genunchi (*ce mai Marghiolită!*, spusesse Catrinel) –, am hotărât împreună să ne înhămăm (nu știam la ce!) la urcarea interviurilor pe scenă. Am umblat într-un periplu pe la Teatrul Mic, pe la «Nottara» și ne-am oprit la «Bulandra», unde eu susțineam că ar fi distribuția perfectă (pe Draga Olteanu am împrumutat-o de la Național). Pe urmă, am muncit mult și am suferit mult și a ieșit un spectacol destul de bun pentru câtă supărare fusese între noi, un spectacol care putea fi mai bun, din punctul meu de vedere, dar așa a fost să fie. Un spectacol care s-a jucat opt ani și s-ar mai fi jucat și astăzi, dacă n-ar fi murit, ca-n poveste. Un spectacol pe care eu l-am considerat ca pe un act social.



Cu Ina Măteache în *Interviu*

Un spectacol care conținea totuși o apreciable cantitate de adevăr – un spectacol în care actrițele, în special, realizau impresionante performanțe. Un spectacol care nu era frumos, era dur și neplăcut. În nici un caz roz... La acest spectacol am înțeles ce înseamnă forța biologică a femeii, capacitatea femeii de a fi inteligentă prin instinct sau visceral, altfel decât bărbatul. M-am gândit de multe ori, citind *Baraj la Pacific*, sau *Iubitul*, sau *Caietul de aur*, sau *Copiii violenței*, la Primărița, sau la Procurarea, sau la Sudorița, sau la Femeia la fân din *Interviu*. Aceeași vulnerabilă înrâncenare. Același victorios eșec. Forța fragilă a femeii. Eroismul ei derizoriu. Fatalitatea biologică depășită prin efortul voinței și al misterului nedescoperit încă.

Pentru Natalia Stancu, semnatara cronicii publicată la 12 ianuarie 1977 în cotidianul *Scânteia*, *Interviu* „are forța dramatică a unei confesiuni, frizând deseori tragismul, iar pe alocuri – nu într-un totuși deliberat – comicul. E, acesta din urmă, un risc pe care Ecaterina Oproiu și-l asumă *bărbătește*, în numele unei nobile aspirații spre autenticitate și al refuzului oricărei mistificări”. Natalia Stancu sesizează și o seamă de defecte de structură ale piesei. „*Interviu* nu se încheagă îndeajuns în plan dramatic, intrigă Reporter–Reporterită nereușind să asigure suficientă coeziune suitei de scene-dezbatere.”

Un reproș asemănător formulează în cronică sa, publicată în nr. 1 din 1977 al revistei *Teatrul*, criticul Virgil Munteanu. În opinia lui, duelul Reporter–Reporterită ajunge să se degradeze „în hărțuială feministă-antifeministă și, mai jos, în gâlceavă postmatrimonială”. Până la urmă, va începe o altă piesă, „și, din păcate, mult mai puțin interesantă”. Și Virgil Munteanu punctează: „...Și, din păcate, mult scoasă în evidență, mult apăsătoare în spectacolul Cătălinei Buzoianu, de pe scena Teatrului «Bulandra». Paradoxal lucru, tocmai strălucita, dar absolut strălucita



interpretare a fermecătoarei Gina Patrichi și a seducătorului Octavian Cotescu pune în lumină crudă acest cusur de structură al piesei, tocmai impecabila lor traiectorie, tocmai fantezia lor explozivă, tocmai subtilitatea lor de monștri sacri ai scenei noastre nasc sentimentul de neîmplinire sau de preaplin, pe care spectacolul îl lasă. Dar cum să le reproșezi actorilor că sunt prea buni? Mă întreb cu teamă ce s-ar fi ales din spectacol dacă și celelalte interprete nu ar fi atins nivelul foarte înalt al Ginei Patrichi și al lui Octavian Cotescu. Din fericire, lucrurile stau astfel, că interviurile propriu-zise sunt, fiecare în parte, bijuterii de interpretare.”

Spectacolul a avut premiera la data de 18 decembrie 1976, după un număr însemnat de vizionări în fața unor comisii ideologice, vizibil deranjate de „nonconformismul” textului, nonconformism despre care vorbea Mircea Ghițulescu. După mărturia regizoarei însăși, publicată în *Monografia Teatrului «Bulandra»*, spectacolul „a avut de întâmpinat multe probleme, vizionări, după care se tăiau scene din spectacol și se cereau chiar modificări de decor, dar, în cele din urmă, a ieșit și a avut un succes mare”. Deși „aceste fragmente aruncate peste bord, în nebunia repetițiilor”, cum le numea sibilinic Cătălina Buzoianu în cartea sa *Novele teatrale* au costat-o, neîndoielnic, mult. În regia Cătălinei Buzoianu și în scenografia lui Mihai Mădescu evoluau actorii Gina Patrichi, Octavian Cotescu, Aurel Cioranu, Mariana Mihuț, Tamara Buciuceanu, Lucia Mara, Draga Olteanu-Matei (dublă de Maria Gligor), Mihaela Marinescu, Cătălina Pintilie, Adrian Pinte (dublă de Andrei Peniuc) și Mihai Mereuță.

Dincolo de defectele amintite, spectacolul a fost unul bun. Indubitabil, bun. A fost cel ce i-a adus buletinul de București regizoarei Cătălina Buzoianu. „Spectacolul – scria Valentin Silvestru – valorifică, într-o exprimare solidă și



ordonată, cu orânduirea talentată și fluentă a momentelor, într-un realism substanțial, lapidar și dens, ce e novator și profund în text. Regizoarea și scenograful Mihai Mădescu au compus și o structură scenică, dar această structură, la început găsită (determinată de desfășurarea acțiunii pe un platou de televiziune, într-un spectacol de televiziune), n-a acoperit ulterior piesa. Probabil că formula literară ar avea nevoie de o formulă scenică mai ramificată și mai diversă, aptă a spori dramatismul conținut și a potența diversitatea mediilor, a circumstanțelor de viață (și de joc) și a figurilor. Dar avem de-a face negreșit cu o operă scenică de adevăr și frumusețe, cu eroine triste și vesele, posace, nostime și, mai ales, inteligente, de o inteligență ascuțită cum e Ea, *întruchipată strălucitor de Gina Patrichi...* (subl. n., M. M.)."

O cronică semnată de Smaranda Jelescu și publicată în *Scânteia tineretului* din 29 decembrie observa, la rândul său, defectul de construcție menționat de Virgil Munteanu. Există un dublu în construcția personajului Ea. O ea, care este fosta soție în disputa de pe platou, și o Ea, reportera. „De fapt, reporterul, actrița Gina Patrichi este *altcineva* atunci când intră în rol, când își face meseria, când interviează.” Autoarea cronicii observă o scădere a tensiunii scriiturii, dar și a tensiunii spectacolului în episodul cu pricina, un episod căruia, de altfel, nu e greu să-i găsești ascendența în *Nu sunt Turnul Eiffel* și urmarea în viitoarea piesă a Ecaterinei Oproiu, *Cerul înstelat deasupra noastră*. „Cătălina Buzoianu – scrie Smaranda Jelescu – a realizat un spectacol-dezbateri etică, în care ideile sună răspicat și dramatismul este conținut. O scenografie funcțională, semnată de Mihai Mădescu, explicitează refuzul ostentației. Dacă spectacolul ar fi avut mai mult ritm, dacă regizoarea ar fi simțit acele *trenări* de pe platou – paradoxal, pe un platou de televiziune tocmai ritmul îndrăcit al lucrului trebuiau să o ajute la eliminarea pauzelor de tensiune – ar fi greu să îi găsim păcate grave.” Jurnalista remarcă meritele Cătălinei Buzoianu în alcătuirea distribuției și observă: „Gina Patrichi, excepțională în marele monolog de la început și *autentic* reporter”.

Pentru Natalia Stancu, *Interviu* se vrea, în primul rând, un spectacol de actori. „Aplaudată la scenă deschisă, Gina Patrichi în rolul Reporterei reușește, într-adevăr, cu acest spectacol una din marile creații ale sale. Actrița vibrează ca o lamă de oțel, se mistuie de pasiune, de dorința de a fi, de a trăi fără frustrații, ca un om întreg. Cred că această creație a Ginei Patrichi ar fi fost și mai strălucită dacă, în unele momente, actrița ar fi mai puțin demonstrativă și ar căuta sugestii mai discrete, dar mai percutante ale dramei.”

În cronică din nr. 1 din 1977 al săptămânalului *Contemporanul*, Margareta Bărbuță afirmă că spectacolul este dominat de „cuceritoarea prezență a Ginei Patrichi în rolul Reporterei, de o excepțională putere de sugestie, inteligentă și sensibilă, suplă și viguroasă, transpunându-se firesc în cele mai diverse stări și situații. Momentul pe care l-aș numi al definirii paradoxului femeii (...moale, moale... *fetița, băiețelul...*) e antologic”.

În opinia lui Radu Popescu, exprimată în cronică apărută la 27 decembrie 1976 în cotidianul *România liberă*, spectacolul regizat de Cătălina Buzoianu, „foarte mulat pe spiritul fin, alert, luminos, al autoarei, și mai ales interpretii, care, în cea mai mare parte a lor, au strălucit” merită toate aprecierile. „Începând cu Gina Patrichi, interpreta reporterei, care, după ce și-a introdus personajul printr-un monolog interpretat ca un *show* de cea mai bună calitate, a fost tot timpul umană, sinceră, inteligentă, simplă, fără cel mai neînsemnat moment de scădere, care să ne dea prilejul de a arunca ancora criticii.”

În *Cartea cu artiști. Teatrul românesc contemporan* (Editura Redacției Publicațiilor Românești pentru Străinătate, București, 2004), Mircea Ghițulescu

introduce un subcapitol, intitulat „Gina, Cătălina și Ecaterina”, în care, în mare, reia o cronică publicată în revista clujeană *Steaua*. „Energia regizorală s-a risipit în elaborarea scenariului. Odată compus, este lăsat cu încredere pe mâna actorilor. Pe de altă parte, *Interviu* este genul de spectacol în care munca regizorului se ascunde într-o puzderie de amănunte pe care ești dispus să le atribui oricui (scenografului, muzicii, actorilor, întâmplării), numai regizorului nu. Dar este cu certitudine un spectacol de actori... Voluntară, dramatică, imprevizibilă, Gina Patrichi poartă personajul (Reportera TV) de la eroism la tragism. Fronda ei feminină ascunde o mare decepție și o dragoste nestinsă pentru fostul soț. Ea, care predică bărbăția femeii, bărbat ea însăși, neobosită, mereu în vervă, e slabă în dramaticul ei eroism. Raporturile de vinovăție cu fostul soț (reporter și coautor al emisiunii cu pricina) se restructurează. Cine este vinovat pentru ruptura unei perechi legate printr-o iubire încă vie?”

În *Săptămâna culturală a Capitalei*, Dinu Săraru a consacrat un foileton în trei episoade spectacolului de la Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra”. Din a treia lui parte, apărută la data de 14 ianuarie 1977, citez următoarele: „Spectacolul Cătălinei Buzoianu cu acest remarcabil *Interviu* – un *Interviu* curajos, adeseori crud, nu o dată încălzit de lirism, întotdeauna cinstit și autentic și întotdeauna polemizând cu mistificarea și, mai ales, având darul de a nu ne sufoca cu soluțiile pe tavă și cu prefigurările de circumstanță, în favoarea dreptului vieții de a-și mai spune și ea cuvântul, de atâtea ori imprevizibil, totuși –, spectacolul, zic, onorează replica și, în cele mai multe cazuri, egalează. O trupă cum este aceasta de la «Bulandra» cere din partea unui regizor inspirat știința creării cadrului și atmosferei, pentru ca actorii, bine distribuiți, să se desfășoare ei înșiși cu plăcere în spațiul determinat de personaje și replici... Regizoarea a înțeles acest lucru, și iată-i, mai întâi, pe Octavian Cotescu-Reporterul făcând credibil un personaj abia sugerat, punând la bătaie umorul lui blând și superior ironic, pentru a lăsa să se înțeleagă că ar fi vorba de o dramă mult mai puternică decât spun replicile... și pe Gina Patrichi-Reportera, semnând un moment de teatru de mare virtuozitate și, iar, suplinind drama cu o artă a detalierii nuanțelor și a sugerării semnificațiilor ultime remarcabilă și puternic aplaudată.”

La zece ani distanță de succesul reprezentat de spectacolul cu piesa *Interviu* de Ecaterina Oproiu, Gina Patrichi și regizoarea Cătălina Buzoianu se vor reîntâlni pentru o nouă mare izbândă, din păcate printre ultimele ale actriței pe scena Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra”. E vorba despre spectacolul cu *Dimineață pierdută*, adaptare datorată Cătălinei Buzoianu, după romanul omonim al Gabrielei Adameșteanu.

## 7. O nouă întâlnire cu Gorki: *Micii burghezi*

La aproape trei ani de la marele succes reprezentat de noua montare a celei mai cunoscute piese a lui Maxim Gorki, *Azilul de noapte*, Teatrul „Bulandra” lua decizia de a introduce în repertoriul său piesa de debut a scriitorului, *Micii burghezi*. Spectacolul a avut premiera la 10 februarie 1978, regia îi aparținea lui Ioan Taub, iar scenografia Svetlanei Șchiopu. Distribuția era una de excepție, cuprinzând o parte dintre „greii” instituției: Victor Rebengiuc în *Bessemenov*, Luminița Gheorghiu și Ica Matache, distribuite pe rolul *Akulina Ivanovna*, Florian Pittiș în *Piotr*, Albert Kitzl (*Nil*), Mihai Mereuță (*Percihin*), Rodica Suciu-Stroescu în *Țvetaeva*, Gelu Colceag (*Șișkin*), Maria Gligor (*Stepanida*), Emil Reisenauer și Mihai Vasile Boghiță, care jucau, alternativ, rolul *Medicului*. Ginei Patrichi i s-a încredințat rolul *Tatiana*.

Remarcăm prezența în distribuție a unui nume, cel al lui Albert Kitzl, căruia i s-a încredințat rolul Nil. Documentarul vorbește despre faptul că acesta ar fi fost dublat de Dan Nuțu. Nu există însă cronici la reprezentații în care ar fi evoluat „dublura”, actor de mare clasă, care introdusese un stil nou pe scenă. Dan Nuțu era „tânărul furios” al teatrului românesc.

În opinia lui Valentin Silvestru, exprimată în cronică publicată în *România literară* nr. 9 din 7 martie 1978, a fost vorba despre „o apariție care nu se reține...; sub apăsarea distribuirii eronate, fad băiețească, cu accente cocoșești a lui Albert Kitzl, se prăbușește coloana principală a eșafodajului gorkian”. Și Ileana Lucaciu, semnatară cronicii din *Săptămâna culturală a Capitalei*, ediția din 24 martie 1978, a văzut spectacolul cu Albert Kitzl în rolul Nil, și nici ea nu a avut deloc cuvinte de laudă la adresa interpretului, „de la care cu greu se poate înțelege replica, rostită cu un accent aparte, pe care-l are în vorbire actorul”. Numai că Natalia Stancu, semnatară comentariului din cotidianul *Scânțea* (numărul din 16 februarie 1978), era de părere că, „handicapat mai ales de felul defectuos și ciudat în care accentuează cuvintele și, mai ales, frazele, Albert Kitzl, tânăr actor cu o personalitate deosebită, creează un Nil interesant, direct, deschis, degajat, cuceritor – definit mai mult prin independența mișcării sale în scenă decât printr-o relație și coliziune ideatică cu ceilalți”. La rândul-i, Traian Șelmaru îl califică pe interpretul rolului Nil drept „un actor foarte talentat”, care „dă proaspetei imagini a lui Nil firesc și spontaneitate” (în *Informația Bucureștiului* din 15 februarie 1978).

Am insistat asupra acestei gâlcevi indirecte a comentatorilor mai puțin pentru partea spumoasă din ea, cât mai degrabă pentru faptul că, așa după cum se va vedea, regizorul Ioan Taub a mizat mult în spectacolul său pe relația antagonică dintre Bessemenov (jucat de Victor Rebengiuc) și Nil.

Iată cum își începe cronică publicată în nr. 4 din 1978 al revistei *Teatrul critic* Constantin Paraschivescu: „Maxim Gorki și-a intitulat piesa, la început, *Scene din casa familiei Bessemenov*; e posibil ca celui obișnuit cu titlul *Micii burghezi* – și cu imaginea asociată lui – prima notație a autorului să l se pară mai adecvată realității de azi a spectacolului de pe scena Teatrului «Bulandra». Din două motive. Întâi, pentru că realizatorii – în primul rând, regizorul Ioan Taub – n-au urmărit cu precădere accentuarea unor linii ale conflictului, a unor momente anume de intensitate și a unor afecte, n-au propus o delimitare ostentativ tipologică, ci s-au străduit – s-au străduit! – să obțină ceva mai mult decât toate astea, ceva de dincolo de linii și de scheme, o stare dramatică, o stare existențială, realistă destul de greu de definit. Apoi, pentru că n-au ținut cont de unele convenții stabilite în urma unei lecturi tendențioase, care pretinde o scăpărare de flăcări, în conflictul dintre bătrânul Bessemenov și tânărul Nil, o determinare socială categorică a acestuia din urmă. Rezultatul: starea dramatică se definește de la sine, natural, concentrat, grav, pe parcursul desfășurării ei, iar tendința e implicită. Viața în casa Bessemenovilor – legați prin lanțurile grele ale apartenenței de clasă, prin avere, prin titluri, prin prejudecăți, prin ipocrizie și prin rigiditatea în educație și în conduită – este imposibilă, căci e generatoare de drame, de ratări, de denaturări. Singura soluție e desprinderea din acest infern, eliberarea simplă, firească, sănătoasă, în numele plenitudinii personalității omești și al nobleței destinului omului, soluție care se află în mâinile fiecăruia.” Și Constantin Paraschivescu spune: „*Scene din viața familiei Bessemenov* – acesta e spectacolul Teatrului «Bulandra», regizat în stilul Teatrului «Bulandra» de către Ioan Taub, adică cu știința de a pune în valoare capacitatea de trăire lăuntrică a excelențelor actori de aici și de a crea prin ei, cu ei, adevăratele dimensiuni dramatice ale unei familii care plătește pentru falsificarea esenței sale umane.”

„Accentul regizoral cade pe confruntarea crâncenă din casa familiei Bessemenov, denumită o adevărată «casă de nebuni», cu personaje aflate în pragul alienării psihice”, scrie Ileana Lucaciu în sus-menționata cronică din *Săptămâna*.

„Ioan Taub, regizorul solidului spectacol de la Teatrul «Bulandra», descrie, descompune și creează cu minuție obiectivă textul gorkian scenă cu scenă, replică cu replică – scria Natalia Stancu în *Scânțea*. – Lectura lui modifică totuși echilibrul gorkian dintre condiționarea socială și condiționările psihologice și temperamentale ori pur și simplu existențiale, apăsând pe ultimele trei, pe lupta dintre necesitate și libertate, pe nonsensul existențial al Tatiane. La fel, înfruntările de idei sunt, și ele, întrucâtva estompate de unele atitudini mai mult temperamentale și de dispoziții apăsate sentimentale... Spectacolul este serios, lucrat cu mare atenție, cu acea răbdare a decupajului și știință a consecvenței stilului, a elaborării contratimpului dramatic, a proiectării corpurilor în vidul scenei și a lansării replicilor, în concentrarea unor momente de tăcere: cu acea pricepere a dilatării semnificative a unor secvențe, care nu i-au lipsit niciodată lui Ioan Taub.

Cu certitudine, a fost un spectacol de actori și pentru actori. Tocmai din acest motiv, Ioan Taub a accentuat latura cehoviană a acestui text de debut în genul literaturii dramatice a lui Maxim Gorki. Și actorii nu au dezamăgit. Gina Patrichi, deloc.”

„Gina Patrichi – scria Constantin Paraschivescu – este Tatiana, ființa care resimte mai intens drama familiei, pentru că nu se poate desprinde de ea prin sinucidere; interpreta trăiește grav datele rolului, cu o concentrare de tragediană care-și strigă tăcerile și-și șoptește zguduitor strigătele.”

„Gina Patrichi – nota Natalia Stancu – dovedește încă odată ce mare actriță este. Dincolo de faptul că pomește prea de sus, din paroxismul unei stări de suferință (interzicând eroinei o trecere necesară de la conflictul încă deschis, viu cu lumea), la totală apatie. Gina Patrichi mi se pare aici chiar superioară unor creații precedente, prin estomparea oricăror tonuri stridente, prin bogăția nesfârșită a nuanțelor, prin capacitatea extraordinară de sugestie a celor mai mici detalii ale chipului și gesturilor ei.”

Printre creațiile de neuitat pe care le-a prilejuit spectacolul, Nelu Ionescu vorbește în cronică sa din nr. 8 (23 februarie 1978) al revistei *Flacăra* despre „aceea a Ginei Patrichi”, „țipetele gătuite și privirile infinit sperate ale chinului pe care Gina Patrichi l-a dat Tatiane”. „Gina Patrichi interpretează o Tatiană convingătoare”, zice Traian Șelmaru.

Ceva mai rezervată este Ileana Lucaciu, care, în cronică ei, scrie: „Gina Patrichi, supusă îndrumării regizorale, accentuează, în dauna complexității rolului, doar ariditatea și uneori răutatea Tatiane, lăsând de o parte tendințele de evadare, simplificând relațiile față de părinți.”

A fost, după părerea lui Constantin Paraschivescu, un „spectacol de interpreți...”, dar și de confirmare a unei viziuni regizorale pline de tact, care a reușit să definească problemele grave ale unui univers închis.”

## 8. Roluri, în chip și fel

De la spectacolul cu piesa *Micii burghezi*, au trecut ceva ani până când Ginei Patrichi să i se încredințeze un nou rol. De-abia în anul 1981, respectiv în stagiunea 1981–1982, actrița a putut fi văzută într-o nouă premieră – cea cu piesa spaniolului Antonio Buero Vallejo *Judecată în noapte* (14 februarie 1981). La scurtă vreme, actrița evolua, la modul superlativ, într-o nouă premieră, cea a *Amintirilor* lui Aleksei Arbuzov,



montare a cărei regie a fost asumată de actorul Ion Caramitru (30 aprilie 1982). După o nouă pauză, publicul bucureștean a avut bucuria de a o revedea pe Gina Patrichi în *O lume pe scenă*, un spectacol cu o structură absolut aparte, mozaicată, ce o avea drept regizoare pe coregraful Miriam Răducanu, cu care actrița avea și o relație personală ceva mai specială (14 martie 1984). În spectacolul cu piesa *Romeo și Julieta la sfârșit de noiembrie*, după piesa dramaturgului ceh Jan Otčenasek, spectacol ce a avut prima ridicare de cortină la 30 iulie 1984, actrița a avut parte de o dublă satisfacție: mai întâi, pe cea a reîntâlnirii cu un vechi prieten, regizorul Valeriu Moisescu, de numele căruia se leagă debutul ei în artă, atât la Teatrul de Stat din Galați, cât și la Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra”, apoi pe aceea de a putea susține un veritabil recital actoricesc. Făcea cu Tamara Buciuceanu un tandem ieșit din comun, tandem în care își dădeau mâna deopotrivă complementaritatea și contrapunctul, armonizarea dintre cele două interprete fiind fără cusur. În sfârșit, la 8 noiembrie 1986, Gina Patrichi apărea în spectacolul cu piesa *Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchilă, spectacol ce fusese impus Teatrului „Bulandra” de aniversarea voievodului Mircea cel Bătrân, aniversare rapid instrumentalizată de cultul personalității dictatorului. Iar cum jocul cu istoria devenise o obișnuință în România comunistă, nu a mai mirat pe nimeni de ce Bătrânul Mircea a fost cosmetizat în laboratoarele de propagandă ale vremii, supus unui *lifting* caraghios și rebotezat Mircea cel Mare. Putea doar să mire cum la această operație de rescriere a istoriei adevărate nume importante ale istoriografiei naționale. Dar compromisul era la ordinea zilei, o nefirească regulă de viață sau, mai corect spus, pentru supraviețuire.

Nu am reușit să aflăm motivele în virtutea cărora Gina Patrichi, actriță în plină forță creatoare, a fost mai rar distribuită în anii respectivi. Sigur e un lucru. Că, deși spectacolele în care a jucat au fost de calibrul artistic variabile, Gina Patrichi nu a abdicat nicio clipă de la regulile profesionalismului și ale respectului pentru public. Desprind câteva reflecții ale actriței, notate de ea însăși într-un caiet de însemnări și reproduse în facsimil în cartea lui Mircea Patrichi:

„Teatrul nu e nici o meserie, nici divertisment. Ci omul regăsit în superioara lui umanitate.”

„Dragostea de teatru și aventura inteligenței se confundă.”

„Nu accept să trăiesc altfel decât pentru a putea descifra și reprezenta, în lumina unui sens, experiența vieții.”

„Vreau să creez pentru toți. Sună grandilocvent, dar scena e făcută pentru a facilita dialogul, și nu pentru a sublinia ceea ce ne poate despărți.”

„Dacă m-am dăruit teatrului este pentru că mi-s dragi semenii.”

Recitind aceste reflecții, azi, 1 august 2008, gândul m-a dus instantaneu la cartea regizorului Mihai Măniuțiu *Despre mască și iluzie* (Editura Humanitas, București, 2007), acel regizor cu care Gina Patrichi va colabora fără cusur în ceea ce va fi ultimul ei mare succes, spectacolul cu piesa *Antoniou și Cleopatra*. Ceea ce Mihai Măniuțiu enunță drept teorie generală a artei actorului se potrivește perfect artei Ginei Patrichi. Tocmai de aceea, înainte de a continua operațiunea de rememorare a rolurilor interpretate pe cele două scene ale „Bulandrei” de marea actriță, socotesc necesar să intercalez un fragment semnificativ din cartea lui Mihai Măniuțiu:

„Actorul practică saltul în gol cu ochii legați... Expunându-se riscurilor dedublării, el reușește nu odată să depășească neajunsul dualității și să adauge lumii fictive a scenei o a treia figură, un al treilea corp (nici al lui, nici al personajului) care, în noua triadă, se va manifesta independent și va fi, pe durata spectacolului, adevăratul vehicul, adevărata esență a celorlalte două. Metamorfozele duc, cum se vede, nu la

transformări enigmatice, ci la neașteptate înființări. Deasupra persoanei sale private și a conturului dramaturgic sugerat al rolului (contur cuprins, desigur, tot în câmpul kinestezic), histrionul proiectează un corp înglobant, superior celor ce l-au precedat și care împlinesc schema ludică printr-o figură întrupată exclusiv pentru joc și consacrată lui, figură necunoscută, și totuși atât de transparentă, încât celelalte două vor putea să fie mai lesne decât înainte încifrate ori descifrate printr-însa. În teatru, himerele sunt îmbrăcate în armuri senzitive și profesează un răscolitor patetism al carnalului. Din actor se naște himera carnală a actorului: persoana sa ludică. Ea îl închide într-un destin și-l hărăzește trăirii intense, eliptice a fatalității rolului. Seară de seară, o experiență-limită prefătează acest transport fantasmatic dintr-o existență aleatorie în una necesară. Asistăm la un fel de sinucidere simulată a interpretului: orizontul circular al individuației lui devine obscur și confuz, cu limite cvasiiluzorii, ușor de transgresat, acesta fiind momentul său paradoxal de plinătate în vid, când el e aproape totul și aproape nimic. Expus oricărei transformări și părănd a beneficia de spectaculoase posibilități de a fi, el are, de fapt, la îndemână doar multiple căi de a se nega, de a permite Alterității să îl pătrundă, să ia în stăpânire teritoriile pe care, urmând strategia implicită a vocației, spiritul său le-a părăsit provizoriu... Ce straniu, ce absurd, în fond: să fii invadat de tine însuși, care e un altul, și să te regăsești în fantoma care bânuie locul absenței tale!...

...Pe durata reprezentației, trăirea cotidiană e abolită printr-un constant efort antimimetic, prin numeroase tehnici de sublimare, dar, în momentul când încordarea cedează și actorul trece în spatele scenei relaxat, golit de toți și de toate, singur cu vertigii inimii lui, reflexele jocului – în cea mai mare parte neștiute, neabnuite și împodobite cu înșelătoare obrăzare – îl invadează dintr-o dată, îl năucesc, insuflându-i un aparent și tranzitoriu calm...

...A juca un coșmar voluptuos...”

Jocul... șansă dată omului de a-și regăsi superioara lui umanitate, după spusele Ginei Patrichi. Figura întrupată exclusiv pentru joc – după spusele lui Mihai Măniuțiu. A profita de „coșmarul voluptuos” pe care îl reprezintă jocul, după cum opinează Mihai Măniuțiu, dar nu pentru tine, omul-actor, ci pentru a crea pentru toți, cum dorea Gina Patrichi. Producând în timpul spectacolului ceea ce Mihai Măniuțiu numește „un al treilea corp-de-sacrificiu al lui”, actorul se dăruiește teatrului și face asta, fiindcă îi sunt dragi semenii, după cum nota Gina Patrichi.

„Actorul – scrie în cartea sa Mihai Măniuțiu – este rezultatul unei neîntrerupte creații de sine.” O creație ce s-ar dovedi imposibilă în absența dragostei de teatru și a inteligenței invocate de Gina Patrichi.

La originea voinței de prefacere a actorului se află, în opinia regizorului-teoretician, „nostalgia unității irecuperabile a ființei”. O irecuperabilitate pe care a încercat s-o anuleze prin jocul său, în numeroasele ei roluri, Gina Patrichi.

„Actorul tinde să fie mai mult și mai mulți, fără ca, prin aceasta, ființa lui să scadă, să se împuțineze. Pierzând, el câștigă, multiplicându-se, el se lipește mai mult de sine”, scria Mihai Măniuțiu. Cine privește retrospectiv rolurile jucate în teatru, la radio, la televiziune, pe marele ecran de Gina Patrichi realizează că actrița a înțeles dintru început raportul acesta de compensare între pierdere și câștig, că a știut să-l manipuleze în favoarea sa și să iasă învingătoare.

„Histrionul e o identitate în continuă devenire, în neîntrerupt proces de alteritate, și, de aceea, probabil, îi vine ușor să apară mereu ca pionier al fantasmelor Altuia. El nu distribuie vise străine și nici nu le trăiește în locul publicului: el dovedește doar, prin succesivele-i încarnări, că visul acesta sau celălalt e practicabil.

Viziunile și himerele abia schițate ale celorlalți devin, prin intermediul său, din aeriene și impalpabile, extrem de concrete, tangibile și își divulgă unul câte unul secretele", notează Măniuțiu.

Despre devenirile din anii '80 ale Ginei Patrichi, în rândurile ce urmează.

Așadar, în seara de 14 februarie 1982, la Sala de la Grădina Icoanei a Teatrului „Bulandra”, avea loc premiera spectacolului cu piesa *Judecată în noapte* a dramaturgului spaniol Antonio Buero Vallejo. Autorul, cunoscut pentru atitudinea sa antifranchistă, antitotalitară, vizibilă mai cu seamă în *Generoasa fundație* (piesă care a fost montată la Teatrul Național „I. L. Caragiale” din București) ori în *Somnul rațiunii* (jucată tot acolo), beneficia de o oarecare popularitate în România. Editura Univers i-a publicat în anii '80 o selecție consistentă de piese, într-o prezentare grafică remarcabilă pentru condițiile tipografice din vremurile respective. Direcția de scenă îi aparținea lui Tudor Măărăscu, regizor care, după un început profesional remarcat în teatrul de televiziune, și-a continuat cariera la Teatrul „Giulești” („Odeonul” de azi), dar și în film (*Bună seara, Irina!* fiind una dintre peliculele cele mai cunoscute care îi poartă semnătura), în vreme ce decorul spectacolului era gândit de Dan Jitianu, iar costumele de Mihaela Demetriade. Din distribuția montării făceau parte actori din prima garnitură a „Municipalului”, precum Victor Rebengiuc, Ileana Predescu, Ion Besoiu, Fory Etterle, George Oancea, Dorin Dron, Ion Cocieru, Constantin Drăgănescu, Diana Lupescu.

Într-o Românie din ce în ce mai deconectată de la circuitul cultural (și nu numai!) internațional, în care criza economică anunța colapsul iminent al regimului comunist, în care restricțiile valutare tot mai draconice făceau tot mai dificile reprezentările unor piese de ultimă oră din literatura dramatică occidentală, *Judecată în noapte* avea toate șansele să devină un eveniment.

Exegeții spanioli ai lui Buero Vallejo, arăta Mira Iosif în cronica publicată în nr. 3 (martie 1982) al revistei *Teatrul*, „îl consideră un dramaturg al misterului existențial, bibliografia ce l se consacră se preocupă în mare măsură de tehnica dramatică, de structurile compoziționale, care utilizează frecvent alternarea planurilor, precum și procedee specifice picturii (perspectiva *raccourci*-ului)”. Mai departe, Mira Iosif sublinia că „Antonio Buero Vallejo ambiționează să înnoiască teatrul spaniol contemporan, să cuprindă în replicile pieselor sale *întreaga realitate*, discutând-o *din perspectiva conștiinței tragice* proprie culturii spaniole. Cu alte cuvinte, potrivit unor exegeze (Ferrater Mora), Vallejo ar face în teatrul său o sinteză a *fenomenului* spaniol, înglobând *momentul sufletului* (Unamuno), cel *al forme* (Eugenio d'Ors) și, fără îndoială, cel *al conștiinței* (Ortega y Gasset)”.

În cronica apărută la 13 martie 1982 în *România liberă*, sub semnătura lui Radu Popescu, Vallejo e calificat drept unul dintre acei spanioli care, cunoscând războiul civil, dictatura franchistă și ceea ce a urmat după 1975, când aceasta a fost înlăturată, „nu-și ascund rana, după cum nu ascund nici eforturile firești umane, nu întotdeauna conștiente, de a o uita. Această dilemă, această sfâșiere nu au niciun efect dizolvant asupra unității sursei de inspirației, și nici asupra aceleia a construcției dramatice. Totul în dramaturgia lui Vallejo izvorăște din universul spaniol și totul răspunde acestui apel istoric, printr-o frământare neîncetată a omului, în diverse – adeseori implacabil opuse – direcții morale și politice, dar cu reacțiuni psihice foarte asemănătoare. De aceea, frământarea subconștientului, așa spune mai curând a subconștiinței, acoperă în eroii lui Vallejo lucrarea conștiinței, chiar pe a conștientului. De aceea, visul, coșmarul, în fond halucinația, purtătoarea

tuturor secretelor subconștiente, joacă, în cele mai multe drame ale sale, un rol enorm, decisiv. A spune onirism e puțin; termenul pare blajin, chiar neutru, și minor estetizant. Oamenii lui Vallejo sunt victimele forțelor interioare care țâșnesc în afară și se încarnează în procesul (tot ce poate fi mai *proces*) pe care-l întrețin, în fiecare, vechii (și noii) demoni a aproape jumătate de veac de istorie încă vie, încă viguroasă: crima și teroarea, lașitatea și trădarea, vânzarea și minciuna, lăcomia și ura, egoismul și ambiția – tot, tot ceea ce a constituit materialul de construcție al tragediei spaniole, amestecând și îngropând în zidărie sacrificiul, sângele, eroismul, moartea atâtor și atâtor eroi spanioli.”

În *România literară* din 19 martie 1981, Valentin Silvestru publica o cronică, antologată în volumul *Ora 19.30*, în care scria: „Antonio Buero Vallejo, dramaturg de o radicalitate ardentă, logician pasionat, dialectician al proceselor de conștiință, nu-și asumă sarcinile unui tribunal. Nu condamnă și nu iartă. El cere *atitudine* în gravele crize de responsabilitate detectate în societatea în care trăiește, manifestând o neliniște aspră față de posibilele consecințe negative – totdeauna înfățișate într-un joc grav al ipotezelor.”

Iată ce scria, în cronica mai sus citată, Mira Iosif despre *Judecată în noapte*: „O piesă de factură ibseniană, pe binecunoscuta temă a destrămării cuplului burghez; ibseniene sunt și imperativele morale în numele cărora se denunță minciuna relațiilor matrimoniale bazate pe dragostea-marfă a femeii-obiect; detectăm și influențe strindbergiene în transferul acțiunii mentale ce proiectează fantasmеle în realitatea scenei. Nu schema subiectului sau procedeele ne interesează însă în această piesă, ci întrebările pe care ea le pune, investigând realitatea Spaniei de azi, unde oamenii de bună-credință constată mistificările al căror obiect au fost, sau la care au contribuit, cu inconștientă. *Judecată în noapte* este un proces, un dublu proces. Al senatorului Juan Luis Palacios, care s-a cufundat în noaptea trecutului său franchist, timp al compromisului, trădării și tranzacției, noapte a unei Spanii înșelătoare sub dictatură și teroare; și al soției sale, gingașa, sensibilă și inocentă Julia, care, cu ușurință înșelată de agenții poliției, s-a dezis de logodnicul ei, militant ucis în închisorile franchiste, câștigându-și o relativă liniște și un echilibru fragil în viața din înalta societate. Judecata la care asistăm se desfășoară în imaginația senatorului; el convoacă un simbolic tribunal al conștiințelor, audiind victimele, demult dispărute, ale politicii sale funeste. Palacios așteaptă, presimte, pretinde o sentință, pe care nimeni n-o pronunță, în timp ce soția sa se sinucide, autopedepsindu-se.”

„*Judecată în noapte* – socotea Valentin Silvestru – pornește de la o situație tulbure a regimului noii democrații, formulând unele presupuneri funeste – care ulterior s-au și adeverit. E o dramă politică puternică și limpede, implicând persoane, dar și instituții, sancționând tendințele neutraliste, ca și pe cele extremiste, ca și speculațiile iresponsabile privind puterea. Toate aparențele sunt înșelătoare, au un tremur și o inconsistență de lucruri reflectate într-o apă agitată, dar, când faptele sunt numite și moartea devine o prezentă concretă, când esențele ies clare la suprafață, jocul se încheie.”

Din păcate, spectacolul nu a fost unul care să ofere satisfacții majore. În opinia lui Valentin Silvestru, regizorul Tudor Măărăscu a comis o eroare optând pentru montarea piesei în sala de la Grădina Icoanei: „Mi-am mai îngăduit îndoiala că teatrul numit convențional *rond* (fiindcă, de fapt, e... pătrat) de la Grădina Icoanei ar fi adecvat oricărei piese. Înconjurați din trei părți (uneori, din patru) de spectatori, lipsiți de decoruri, pe care îndeobște se sprijină, având în față un spațiu bizar – un etaj e



un hău cu trepte, iar celălalt alcătuit din loji cu public —, actorii fac adesea un efort considerabil de a nu observa ceea ce se află pe laturile planșeului scenic, închi-zându-se în loc să se deschidă spre asistența prezentă. De aceea, interiorizările capătă aici, câteodată, o anume crispă, iar exuberanțele un aer factice. Rareori avem de-a face cu spectacole adaptate — într-un fel sau altul — la spațiul dat, în coe-rență deplină, stabilind tipul special de relație, mediată, cu cei din fotolii. Dintr-o posibilă relație de acest fel, *Judecată în noapte* are doar tensiunea peripețiilor. Poate și a unor trăiri. O scenă obișnuită pe care s-ar fi sugerat claustrarea și s-ar fi punctat cu alte mijloace tranzițiile spre oniric ar fi potențat, probabil, ideile la o altă temperatură a dezbaterii și ar fi făcut osmoza necesară, sub semnul ambiguității, între ceea ce ni se propune realitate și ceea ce e coșmar... Tudor Mărăscu, regizo-rul, a reținut din text mai ales dramele individuale în ambianță social-etică, o țesătură de sentimente, resentimente, revelații patetice, vindicte, delațiuni, șantaje, turpitu-dini, complicități grav culpabile, desperări, destrămarea cuplului, obsesiile trecutului, pe un fundal general aburos. Spectacolul e cursiv, elegant, lăcuit, îngrijit compus și sobru jucat, dar e și un desen pe gheață. Dedesubt, se află, doar din când în când presimțită, vulcanica învolburare din Spania de azi...

Radu Popescu scria: „În regia lui Tudor Mărăscu, am văzut, cum se spune, un spectacol corect (dar ce o fi însemnând acest *corect* pe care tot îl utilizăm, ca adjectiv cu o mie de înțelesuri, și fără niciunul), care putea fi (chiar în decorul comic al spectacolului) al oricărei alte drame. Ceea ce e propriu, caracteristic dra-meii, cât și scriitorului a lipsit, fără a lăsa să se simtă nicio năzuință din ceea ce lipsește. Totul e orizontal, banal și epic, ceea ce are ca efect numeroase confuzii, tocmai în planul epicului, care, aici, e o neîncetată împletire a realului cu idealul și o neîncetată mișcare a timpului, înainte și înapoi. Nici urmă de substratul istoric al destinelor și biografiilor individuale, substratul patetic, tensionat, chinuitor, al tra-gediei spaniole, fondul comun, chiar factorul comun al literaturii spaniole de cinci-zei de ani încoace (poate că regizorul nu are destule informații asupra *tragediei spaniole*). Nici urmă de o temelie și de o compoziție de idei. Nici urmă de nuanțare (pe fonduri ample) a psihologiilor individuale și ale fondului lor social (scena spo-vedaniei lui Falacios în fața preotului Anselmo, absolut ridicolă). Nici urmă de ten-siune, de forțe ascunse și oarbe, de *demoni*. Totul călduț, când nu rece.”

Opinii similare emite Mira Iosif: „Dacă subiectul piesei transpare (cu oarecare difi-cultate) în spectacol, tensiunile ei dispar cu desăvârșire. Racordurile nervoase la actua-litate, referirile, implicite și explicite, la arzătoare probleme ale zilei de azi, într-o țară care își caută echilibrul, într-un câmp unde, în continuare, acționează forțe contrarii, contextul, ce determină interesul spectatorilor pentru piesă, au devenit — paradoxal — momentele de scurtcircuit, de *pană* ale acestei montări elegante, distinse, calme.”

Puține cronici fac referiri concrete la jocul Ginei Patrichi, interpreta Juliei, soția senatorului Palacios. În *Luceafărul* din 29 aprilie 1981, Irina Coroiu scrie că „Gina Patrichi își apropie rolul prin câteva procedee care îi sunt caracteristice: cenzurarea sensibilității nervoase și dezlănțuirea trăirilor intense”. În *Informația Bucureștiului* din 7 martie 1981, Margareta Bărbuță socotește că Julia, „care descoperă deodată că viața sa a fost clădită pe o cumplită minciună, dublată de o eroare de optică”, e „personajul cel mai interesant, profund dramatic al piesei, personaj interpretat cu intensă sensibilitate, cu o admirabilă putere de trăire și de nuanțare a stărilor psihice, a efervescenței nervoase și intelectuale de Gina Patrichi”. Iar Valentin Silvestru scrie: „Soția lui Palacios, Julia, care se va sinucide, e purtată cu siguranță spre deznodă-mânt de Gina Patrichi, artista rezolvând în joc nervos și sacadat dificila sarcină de a

obține iluminările tragice ale unei femei de lume, totodată ale unei psihopate și ale unui om limitat.”

Altminteri, găsim referiri „globale” care emană insatisfacții față de insuficienta aprofundare a rolurilor, derivată dintr-o lectură regizorală limitativă a piesei lui Antonio Buero Vallejo.

În anii '50, nu doar pentru Mihail Sadoveanu lumina venea de la Răsărit. Întreaga Românie era silită să fie recunoscătoare lui „Stalin și poporului rus”, care „libertate ne-au adus”. Iar în domeniul teatrului, această recunoștință se manifesta prin introducerea masivă, obligatorie în repertorii a unor texte nu doar din valoroasa literatură rusă, ci și din cea sovietică, de propagandă. Treptata desprindere a conducerii Partidului Muncitoresc Român de Moscova, celebra *Declarație de independență* din aprilie 1964, distanțarea uneori agresivă a lui Nicolae Ceaușescu — venit în fruntea PCR după dece-sul, în martie 1965, al lui Gheorghe Gheorghiu-Dej — de politica Moscovei, cu punctul culminant în „scena balconului” din august 1968 au însemnat și în teatru o reevaluare a ponderii literaturii dramatice ruse și sovietice. Din fericire, nu excluderea ei integrală. Mă refer la literatura rusă, a cărei valoare nu poate fi contestată de niciun om dotat cu un minim gust estetic. Au fost eliminate textele de propagandă, cele lipsite de valoare lite-rară. Cine urmărește repertoriul Teatrului „Bulandra” se convinge lesne de acest lucru. Iată spectacolele pe texte din literatura rusă și sovietică de bună calitate din repertoriul acestui teatru, montate după 1964, anul ruperii formale de Moscova, până în anul 1980: *Jurnalul unui nebun* de Gogol (premiera: 1 aprilie 1966, regia Mircea Marosin), *Poetul și revoluția* de Maiakovski (premiera: 3 noiembrie 1967, regia Dinu Negreanu și Valeriu Moisescu), *Melodie varșoviană* de Leonid Zorin (premiera: 2 octombrie 1968, regia Ivan Helmer), *Revizorul* de N. V. Gogol (premiera: 23 septembrie 1972, regia Lucian Pintilie), *Tranzit* de Leonid Zorin (premiera: 5 noiembrie 1974, regia Valeriu Moisescu), *Ivanov* de A. P. Cehov (premiera: 18 februarie 1975, regia Ioan Taub), *Azilul de noapte* de Maxim Gorki (premiera: 20 aprilie 1975, regia Liviu Ciulei), *Tineri căsătoriți caută cameră* de Mihail Roscin (premiera: 22 ianuarie 1977, regia Petre Popescu), *Pescărușul* de A. P. Cehov (premiera: 6 iulie 1977, regia Liviu Ciulei), *Anecdote provinciale* de Aleksandr Vampilov (premiera: 30 decembrie 1977, regia Valeriu Moisescu), *Micii burghezi* de Maxim Gorki (premiera: 10 februarie 1978, regia Ioan Taub), *Infidelitate conjugală* de Leonid Zorin (premiera: 18 decembrie 1979, regia Petre Popescu).

Texte precum cele ale lui Zorin, Vampilov, Roscin, cărora li se vor adăuga cele ale lui Aleksei Arbuzov, Samuil Alioșin, Aleksandr Ghelman ș.a. vor apărea încă și mai frecvent în repertorii după anul 1980. De data aceasta, nu mai era vorba de un ordin de sus. Era o operațiune de salvare. Sigur, piesele în cauză îndeplineau con-diția de a face parte din creația literar-teatrală din țări socialiste, „vecine și prietene”. Jucarea lor nu ridica probleme valutare, din ce în ce mai greu de surmontat în con-dițiile în care statul comunist, confruntat cu perspectiva sfârșitului, era din ce în ce mai puțin dispus să cheltuiască valută-forte pentru cultură. Dar mai era ceva. Aceste texte prezentau *altfel* oamenii din zisa „lume comunistă”. Personajele din aceste piese nu erau preocupate exclusiv de rezolvarea marilor probleme ale omenirii. Nu erau obsedate de îndeplinirea cifrelor de plan. Personajele din aceste piese erau oameni adevărați, cu dureri și neîmpliniri, cu drame și bucurii, oameni, nu fanteze, așa cum, din păcate, erau cam multe dintre personajele ieșite din stilourile unor scriitori români de literatură dramatică agreeți de partid. În atare condiții, actorii erau dornici să joace piese de acest fel, piese care le ofereau personaje, nu spuiori de lozinci.

Bunăoară, chiar Teatrul „Bulandra” prezenta în premieră pe țară, la data de 9 noiembrie 1984, în traducerea lui Tudor Steriade, piesa *Într-un parc...*, pe o bancă de



În spectacolul *O lume pe scenă*, alcătuit din texte de diferiți autori



În spectacolul *O lume pe scenă*



Aleksandr Ghelman, în regia lui Mircea Cornișteanu, spectacol în care Luminița Gheorghiu și Victor Rebengiuc susțineau un superb recital de măiestrie actoricească. Textul a fost preluat cu o repeziciune aiuritoare de foarte multe teatre din țară, montat mai bine sau mai rău, jucat după puterile interpreților.

Aceasta fiind realitatea, pare falsă și ipocrită întrebarea pe care și-o pune criticul Valentin Silvestru în cronică la spectacolul cu piesa *Amintiri* de Aleksei Arbuzov, montat de Ion Caramitru și care a avut premiera la data de 30 aprilie 1982, scenografia fiind semnată de Mihai Mădescu. Scria Valentin Silvestru în *România literară* din 20 mai 1982: „De ce a ales piesa prestigiosul Teatru «Bulandra» și de ce a hotărât excelentul actor Ion Caramitru să se exercite ca regizor asupra ei – iată întrebări la care e dificil a se răspunde.” Nu, nu chiar atât de dificil precum credea Valentin Silvestru. Iată răspunsul indirect, venit din cronică Margaretei Bărbuță, publicată la 26 mai 1982 în cotidianul *Informația Bucureștiului*. „Numele lui Aleksei Arbuzov este de multă vreme asociat în conștiința publicului de teatru cu o dramaturgie dedicată sentimentelor gingașe, analizei dramelor intime, problematicei etice a omului de azi, a dramaturgiei scrise cu o fină cunoaștere a sufletului omenesc, capabilă de a oferi roluri succulente actorilor și, mai ales, actrițelor, de a interesa un public numeros, dornic de situații emoționale și de momente de tandrețe. Recentă premieră a Teatrului «Bulandra» ni-l arată pe apreciatul dramaturg consecvent cu sine. Sigur, nu întâlnim în piesa *Amintiri* nici conflicte de idei, nici dezvăluirea unor contradicții fundamentale, nici evenimente senzaționale. Totul se petrece la nivelul cotidianului, peripețiile sunt minime, iar conflictul – iată, acesta e lucrul interesant –, conflictul se angajează în interiorul personajelor, obligându-le să privească viața cu curaj și să ia hotărârea cea mai demnă cu putință. *Amintiri* este o piesă despre dragoste, dar și despre demnitate, demnitatea de a-ți accepta înfrângerea, demnitatea de a-ți domina durerea prin rațiune și a acorda celorlalți dreptul de a-și încerca șansa la fericire. Acesta e sensul mai adânc al dramei doctoriței Liubov Gheorghievna, banală în datele ei exterioare, drama unei căsnicii destrămate după douăzeci și doi de ani. Acesta este și sensul desprins din admirabila realizare scenică a Ginei Patrichi, actriță întotdeauna interesantă, prea rar parcă favorizată de oferta regizorală. Personajul creat de ea este de o mare bogăție sufletească, compus dintr-o infinitate de stări-nuanțe, de stări exprimate cu o deosebită capacitate de a transmite și a doza cu rafinament vibrația.”

Dacă am lămurit de ce a optat Teatrul „Bulandra” pentru piesa lui Arbuzov, mai rămâne să spunem că asumarea regiei de către Ion Caramitru, deloc pe placul multor critici, din principiu, nu a fost tocmai neizbutită. Valentin Silvestru refuza programatic dreptul la existență al actorilor-regizor. Criticul aducea adesea drept argument un articol al lui Victor Ion Popa, articol intitulat *De ce nu pot fi actorii regizori*, în care explicația principală consta în faptul că, cel mai frecvent, actorii converțiți la regie le cer colegilor lor să își elaboreze rolul cam așa cum ar face-o ei înșiși, în cazul în care ar juca personajul în cauză. E drept, cel mai adesea, atât Victor Ion Popa, cât și Valentin Silvestru aveau dreptate. Poate că totuși nu așa au stat lucrurile în cazul *Amintirilor* și al lui Ion Caramitru.

Radu Popescu, un adversar binecunoscut al lui Valentin Silvestru, critic care încuraja actorii să facă regie ori saluta spectacolele cu regie colectivă (așa cum a fost cazul cu *A douăsprezecea noapte*, chiar de la „Bulandra”), și o făcea chiar în disprețul oricărui principiu teatral, scria în *România liberă* din 27 mai 1982: „Dacă opera, dincolo de decepție, nu ne-a putut reține atenția, aceasta, în schimb, a făcut-o spectacolul, prin multe trăsături ale sale, și, în primul rând, prin aceea că

e opera regizorală a unui actor, a lui Ion Caramitru. Ne-a bucurat să-l vedem pe prea bine cunoscutul actor angajându-se în această muncă... Spectacolul comediei *Amintiri*... este impecabil de limpede, de curgător, de vioi, și chiar colorat, când textul îi dă pas (când însă nu-i dă, regizorul face unele greșeli, ca de pildă pe aceea de a o prezenta îngroșat pe noua iubită a astronomului, într-un stil grotesc-comic, ceea ce duce direct la ideea că, la maturitate, criza sentimental-erotică e, din partea bărbatului, o criză de năbădăi).“

În opinia lui Radu Popescu, „interpretarea, în ansamblu, e foarte bună, ceea ce vrea să spună că regia însăși are o tendință foarte actoricească și merită deci o notă foarte bună. Rolul principal este al doctoriței Liubov, care s-a bucurat de interpretarea amănunțită și croșetată strâns a Ginei Patrichi, plină de căldură unificatoare a detaliilor – o interpretă pe care orice regie se poate sprijini fără grijă”.

În *Contemporanul* din 28 mai 1982, Aurel Bădescu scria: „Deci actorii. În primul rând, desigur, Gina Patrichi (*Liubov Gheorghievna*), într-o compoziție remarcabilă, de subtilitate psihologică. Memorabil *portret în mișcare* alcătuit de interpretă din zeci de nuanțe, priviri și inflexiuni ale vocii. Diversitatea mijloacelor nu este egalată decât de intensitatea unui fluid subteran, misterios aproape, ce face din cel mai mărunț gest, dintr-o atitudine sau o reacție un moment tulburător, capabil a subjuga nu doar spectatorul, ci și pe partenerul de joc.”

Irina Coroiu, semnatară cronicii apărute la 29 mai 1982 în *Luceafărul*, avea și ea cuvinte de laudă la adresa Ginei Patrichi: „Capabilă de transfigurare clipă de clipă, Gina Patrichi vibrează dincolo de rol, reușind o nouă, remarcabilă creație: dezorientată, apoi stăpână pe situație, din nou nehotărâtă și agitată, lucidă, încercând să pareze, afectuoasă, autoritară și tolerantă, feminină sau crispată, într-un cuvânt fascinantă.”

Pentru Alice Georgescu, autoarea cronicii din revista *Teatrul* nr. 7–8 din 1983, „indiscutabil, centrul de greutate al întregului spectacol este Gina Patrichi, care realizează o creație atât de minuțios șlefuită, încât, prea multă vreme, numele personajului va fi, pentru noi, sinonim cu acela al actriței... Gina Patrichi (*Liubov Gheorghievna*) desfășoară toată gama de *mișcări* pe care i-o pune la dispoziție impecabilul ei perfecționism: allegro pentru *intelectuala lucidă*, andante pentru *soție înțelegătoare*, scherzo pentru *femeie cu suflet tânăr* etc. – este totuși, în primul rând, Gina Patrichi”.

Să revin totuși la cronică lui Valentin Silvestru. Evident ostil spectacolului, pe care-l califică în chip răutăcios „de temperatura unui splin minor” care „e, firește, drăguț și pufos, se consumă ușor și se uită imediat”, „un simplu suspin între două respirații mai profunde, adică între un spectacol mare care a fost și altul important, care se pregătește”, criticul își pune o întrebare fundamentală: „Ce ne îndeamnă să recomandăm totuși publicului acest spectacol?” Și tot el răspunde: „Desfătarea pe care o provoacă Gina Patrichi în rolul femeii părăsite. Această mare actriță a teatrului românesc contemporan orchestrează în așa fel o oarecare arie de operetă, încât îi dă acorduri grave, de tumultuoasă simfonie. Să schimbi atâtea expresive măști, când ai atât de puțin de făcut și de spus, să inventezi gesturi mai bogate decât vorbele (pe care autorul nu ți le-a dăruit), să treci fără greș și fără dificultate (aparentă) prin atâtea registre interpretative, urcând și coborând fluid, cu o extraordinară sensibilitate, octave ale unei tristeți abisale (pe care rolul nici n-o visa), să comunici cu partenerul atât de strâns și adânc, parcă negându-te pe tine – iată o artă dramatică majoră, de factură modernă, captivantă.”

„Într-o noapte înstelată și rece – încheie Valentin Silvestru –, în timp ce ne tot roteam fără ceas în jurul Teatrului «Bulandra», vorbind chiar despre el și ai lui, Toma Caragiu mi-a spus că Gina Patrichi e singura actriță din lume – din câte a

cunoscut el – care poartă întotdeauna în scenă un nimb de mister care-l fascinează pe partener. Aș adăuga acum – și pe cel din sală.“

Iar Aurel Bădescu scria: „Cred că *Amintiri* se va bucura de succes de public. Lucru normal – zic eu –, nu doar pentru povestea de suflet pe care o imaginează piesa, ci și – sau, mai exact, în primul rând – pentru acele recitaluri... ale câtorva dintre excelenții actori ai trupei de la «Bulandra».“

Din distribuția spectacolului, au mai făcut parte, alături de Gina Patrichi, actorii Ion Besoiu, Constantin Brânzea, Mariana Buruiană, Beate Fredanov, Mihaela Găgiu, Maria Gligor, Mirela Gorea, Zoe Muscan și cântăreața Liana Lungu.

„*Amintiri* – spunea Gina Patrichi – este o piesă pasionantă pentru mine, scrisă cu măiestrie, în care fiecare personaj are ceva tulburător. Liuba – eroina mea – e medic chirurg și e căsătorită cu un mare om de știință, astronom – interpretat de un actor ideal, prietenul meu, Jimmy Besoiu. Până în momentul de răscruce al piesei, ei trăiau o viață așezată, într-o familie de bună tradiție intelectuală. Liuba primește însă o lovitură teribilă, arătându-se surprinsă și derutată, atunci când soțul ei îi va spune că trebuie să se despartă. Iubirea pe care partenerul ei de viață o manifestă față de altă femeie o îndurerează. Și această durere declanșează în ea dorința de autocunoaștere. De aici începe un lung proces de conștiință, al ei, dar și al celor din jur. Deși Liuba este cea lovită, ea nu-și plânge soarta, ci caută să înțeleagă ce se petrece cu ea. Pornind de la ideea că nu e firesc ca între doi oameni care au trăit împreună 22 de ani, să nu existe cunoaștere reciprocă, ea caută vina pentru acest deznodământ în propria comportare. Interogația nu are tonalitatea tragediei, nici măcar a dramei. Rolul reflectă caracterul unei femei cu o personalitate puternică, care nu acceptă compromisuri, o persoană luminoasă, directă, de o frumusețe sufletească aparte. Liuba găsește resurse de înțelegere față de soțul ei, care spune la un moment dat: Trăiam așa de frumos... Muncă și iar muncă și nu-mi dădeam seama că îmi lipsește ceva... Era acel ceva care, pe lângă muncă, trebuie să împlinească viața omului. Suprem argument pentru ca instinctul de conservare, nealterat, să o facă să accepte despărțirea, deoarece omul, atâta timp cât există, trebuie să muncească, dar să și trăiască.“

La 14 martie 1984, la Sala Studio a Teatrului „Bulandra“, avea loc premiera unui spectacol de o factură specială. Se numea *O lume pe scenă*, era alcătuit dintr-o succesiune de texte din autori celebri, toate jucate de actori foarte buni, aparținând atât generației consacrate (Gina Patrichi, Victor Rebengiuc, Mariana Mihut), cât și celei tinere (Constantin Brânzea, Luminița Gheorghiu, Micaela Caracaș, Mihaela Găgiu, Mirela Gorea), texte intersectate de dansul inefabil al lui Miriam Răducanu, cea pe care Cătălina Buzoianu o numea în *Novele teatrale* „o savantă siluetă a unui inefabil teatru de umbre“. Miriam Răducanu, care asigura regia spectacolului, nu era la prima întâlnire cu teatrul. *Nocturnele* ei de la „Tândărică“ – care, după spusele Cătălinei Buzoianu, „nu erau decât o succesiune de gesturi și acțiuni teatrale“ și în care artista „*dansa teatru* cu mult înainte ca formula să se impună într-un dicționar androgin de termeni teatrali și cinematografici“ – erau încă în memoria spectatorilor cultivați. Iar când Ginei Patrichi i s-a făcut oferta de a juca într-un spectacol *altfel* decât cele în care jucase până atunci, în ceea ce s-ar putea numi un spectacol de teatru experimental, actrița a acceptat fără rezerve. Citez o mărturie a actriței pe care am găsit-o în cartea lui Mircea Patrichi *Gina Patrichi. Clipe de viață*: „Am participat la realizarea unei reprezentări teatrale în care, pornind de la câteva exerciții elementare de mișcare, ajungeam treptat la o demonstrație de forță a mișcării de sine, însoțită de cuvânt. Găsisem, împreună cu Miriam Răducanu, un mod de a comunica cu maximă expresivitate, prin gesturi firești, pe care fiecare dintre



Marie Dockalova în *Romeo și Julieta la sfârșit de noiembrie* de Jan Otčenasek



noi le producem zilnic, dar nu le simțim aproape niciodată. Și, din aceste stări, ajungem la capitolul... atmosfere. Atmosfera Cehov, Brecht sau Shakespeare. În această parte a spectacolului, mi s-a propus să interpretez scena balconului din *Romeo și Julieta*, jucând amândouă personajele. O nebunie genială! Rezultatul a fost sublim: un spectacol cum nu s-a mai văzut până acum. Se pleca de la nimic, înconjurați de mici elemente de decor, și se ajungea la o trăire artistică intensă, care se transmitea sălii ca printr-un fir electric. Nu era nici pantomimă, nici dans, nici poezie, ci un fel de condiție a actorului în stare pură. Am jucat acest spectacol cu o plăcere și o bucurie care mi-au produs febra și eferescența noului, izvorâte din adâncul profesiei mele, atunci când făceam ca ploaia, ca vântul, ca viermișorul care se târâie pe pământ. ...Miriam mă conducea din umbră: *Acum, trebuie să spui replica în pas de dans!* Și eu executam comanda ei, folosind un dram din experiența și personalitatea mea. De multe ori, nu înțelegeam pe loc unele indicații, dar mă forțam să realizez *i-me-diat* mișcarea cerută, ajungând treptat la intenția propusă. De ce am făcut toate astea eu, o artistă consacrată? Pentru că simțeam că a venit vremea să las deoparte grămada de lucruri pe care le-am învățat – tocmai pentru că le-am învățat și le știam atât de bine. Reconsiderând datele adunate până acum, am vrut să reintru în profesie, acolo de unde am început. În meseria noastră, dacă nu ești în stare să o iei de la capăt mereu, ești pierdut. Știu că s-ar putea foarte bine să nu mă gândesc la toate astea. Uităndu-mă în urma mea, aș putea să mă culc pe câțiva lauri adunați, să apar pe scenă, să mă așez pe un scaun unde să îmi strălucească ochii într-un reflector și, cu ajutorul unui text bun, să-mi strunesc toate mijloacele actoricești în așa fel, încât acestea să-i aducă efectul scontat la public. Iar apoi să spun liniștită că mi-am realizat menirea de artistă... Dar nu pot! N-am astâmpăr, nu-i în firea mea. Așa c-am luat-o, din nou, de la început. Încerc, pe cât se poate, să alerg spre o nouă tinerete... în teatru. Sper s-o găesc, pentru că, în unele cazuri – spun eu –, niciodată nu e prea târziu. Și pentru că nimeni, niciodată nu este, nu poate fi pe de-a-ntregul adult."

Mă gândeam, citind aceste reflecții ale Ginei Patrichi, la ceea ce scria Albert Camus în *Mitul lui Sisif*: „Mereu preocupat să-și întrușipeze cât mai bine personajele, actorul demonstrează în cât de mare măsură aparența face esența. Căci arta sa constă tocmai în a se preface în chip absolut, în a pătrunde în niște vieți care nu-i aparțin. La capătul acestei strădanii, apare limpede care-i este vocația: să se trudească să fie nimeni sau să fie mai mulți. Cu cât sunt mai strâmte limitele între care e silit să se miște spre a-și crea personajul, cu atât are nevoie de mai mult talent. Peste trei ore, va muri, sub chipul lui de astăzi. În trei ore, trebuie să simtă și să exprime un destin neobișnuit. Aceasta înseamnă a te pierde pentru a te regăsi. În trei ore, el merge până la capătul aceluia drum fără de ieșire, pe care omul din sală îl străbate într-o viață întreagă."

O lume pe scenă i-a dat Ginei Patrichi posibilitatea ca, într-un singur spectacol, să fie mai mulți. Iată ce scria Ileana Berlogea în cronica publicată în *Teatrul*, nr. 5 din 1984: „Aleasa demonstrație de virtuozitate teatrală a Ginei Patrichi ar fi putut constitui singură un recital! Scena balconului din *Romeo și Julieta*, sublimul cuplu și faimosul monolog al lui Jenny Speluncă din *Opera de trei parale*, mostre antagonice de estetică și stilistică teatrală, se îmbină într-un discurs teatral exemplar despre forța și fragilitatea ființei umane, despre nevoia de vis, speranță și poezie."

Ceea ce scriam mai sus referitor la rolul „salvator” al literaturii dramatice sovietice în configurarea ceva mai „umană” a repertoriilor teatrale din demoniile ani '80 („deceniul satanic”, cum îi numea profesorul Mircea Zăciu în – de acum – celebrul său *Jurnal*) poate fi lesne extins asupra întregii dramaturgii a Estului care pătrundea în spațiul românesc. Un foarte bun exemplu întru susținerea acestei

afirmații îl reprezintă spectacolul cu piesa *Romeo și Julieta la sfârșit de noiembrie*, realizat de regizorul Valeriu Moiescu la sala „Izvor” a Teatrului „Bulandra”, în scenografia lui Mihai Mădescu. Spectacolul a avut premiera la data de 30 iulie 1984 și îi cuprindea în distribuție pe actorii Gina Patrichi, Tamara Buciuceanu, Petre Gheorghiu, Aurel Cioranu, Mircea Bașta, Ion Cocieru, Lucia Mara, Simion Hetea, Mihaela Juvăra, Nicolae Luchian-Botez, Mihai Mereuță.

Valeriu Moiescu este un nume binecunoscut publicului românesc de teatru, realizările sale scenice fiind cel mai adesea asociate comediei. O comedie pe care știa să o facă să fie uneori atroce, sfichiuitoare, cu funcții satirice și de asanare morală niciodată negate. Dar Valeriu Moiescu este un mare profesionist și al comediei sentimentale. S-a arătat astfel pe întreaga durată a carierei sale. Însuși debutul său la „Bulandra” cu *Jocul de-a vacanța* s-a produs cu un spectacol într-o astfel de cheie.

În numărul din luna iunie 1986 (nr. 6) al revistei *Teatrul*, la rubrica „Valori ale teatrului românesc”, găsim un amplu interviu, intitulat, cu un citat rupt dintr-o afirmație a regizorului, *Singura artă care te obligă să conjugii verbul a fi la timpul prezent*, interviu pe care l-am luat lui Valeriu Moiescu criticul Ludmila Patlanjoglu. Interviul e însoțit de o seamă de aprecieri despre arta respectivului director de scenă, aprecieri datorate unor colegi ai maestrului. Una îi aparține regizoarei Cătălina Buzoianu și o socotesc simptomatică pentru felul de a fi al artistului: „Moiescu este tipul regizorului histrionic. Extrem de sensibil, extrem de inteligent, extrem de inventiv, extrem de uimit, de naiv, Moiescu este un regizor debordând de talent. Are atât de mult, încât împrumută cu generozitate și candoare altora idei, soluții. Este fermecător și aproape lipsit de invidie sau de ranchiună. O repetiție cu Moiescu este un foc scânteietor de artificii. Moiescu este tipul regizorului care lucrează *la inspirație*. Firește că are inițial o idee de spectacol, pe care, în bunele lui realizări, o urmărește cu rigoare. El știe să creeze o relație caldă și directă și, uneori, o atmosferă entuziastă, încărcată de încredere. El știe să privească actorul în ochi, impresionându-l cu privirea lui amuzată de clown al spiritului. Moiescu jonglează cu ideile, le flutură ca pe niște panglici colorate și, arătându-ți o mie de fețe, ca într-un caleidoscop, te convinge că fiecare poate fi posibilă. El poate afirma cu cea mai mare credință un adevăr, pentru a-l nega cu vehemență în cinci minute, și este sincer de fiecare dată."

Piesa lui Jan Otčenasek solicită celui ce-și dorește să o pună în scenă sensibilitate, candoare, generozitate, bunătate sufletească. Se potrivea ca o mânășă felului de a fi al regizorului, iar spectacolul a fost unul inspirat, cu succes de public și de critică.

Vorbind despre piesă în cronica publicată în nr. 12 din anul 1984 al revistei *Teatrul*, Valeria Ducea observa că, „înrudită prin problematică – dramele și dilemele vârstei a treia – cu destule lucrări mai vechi și mai noi din dramaturgia mondială, piesa lui Jan Otčenasek se distinge prin profunzime și prin originalitate. Aspirația spre tandrețe, cultivarea sentimentelor care dau sens existenței omului, chiar și la vârsta târzie din toamna vieții capătă în scrierea lui Otčenasek un accent inconfundabil. Inginerul pensionar Karel Pluhar (jucat admirabil de marele actor Petre Gheorghiu – *nota n., M. M.*) și modesta plasatoare de teatru Marie Dockalova (Gina Patrichi – *nota n., M.M.*), care, în pofida tuturor piedicilor, își asumă răspunderea de a-și întemeia un cămin, nu sunt niște simpli bătrânei înduioșători, în speranța lor de a începe o viață nouă. Ei reprezintă două modele de umanitate nealterată, fiind depozitari ai unor solide valori etice, pe care generația tânără începe să le ignore, să le ironizeze sau chiar să le disprețuiască". Firește, cei doi au de înfruntat opoziția familiei lui „Romeo”, pe cea a Blankăi, sora Mariei (jucată cu un umor desăvârșit de Tamara Buciuceanu, virtuților sale de artistă dramatică asociindu-se

cele muzicale, căci Blanka e o fostă cântăreață de operetă, care dă un spectacol grotesc cu ocazia vizitei lui Karel Pluhar), ca și gura lumii.

Spunea Cătălina Buzoianu în textul citat mai sus că Valeriu Moisescu este un regizor „care știe să privească actorul în ochi”. Lucrul a fost dovedit și în spectacolul cu *Romeo și Julieta la sfârșit de noiembrie*. „Prezentă cu discreție în toate componentele spectacolului, autoritatea profesională a regizorului Valeriu Moisescu s-a manifestat în mod special în dirijarea actorilor”, scria Valeria Ducea. Comentatoarea aprecia jocul lui Petre Gheorghiu și apoi nota: „Gina Patrichi i-a fost o parteneră ideală. Feminitatea și blândețea, distincția și resursele de generozitate ascunse sub o înfățișare ștearsă și mohorâtă sunt dezvăluite treptat, sub imperiul iubirii. Exploatând misterul unei regenerări sufletești, creația Ginei Patrichi se impune ca o performanță.”

Vechea revistă *Teatrul* avea o rubrică ce se numea *Reprezentarea nr...* Criticul Irina Coroiu a luat parte la a o sută reprezentare a spectacolului cu *Romeo și Julieta la sfârșit de noiembrie*, după care a scris, în nr. 5 din 1985 al acestei reviste, următoarele: „Transpunerea scenică a textului, tradus cu limpezime de Jean Grosu, își păstrează prospețimea și în cel de-al o sutălea spectacol (cifra de reprezentări atinsă după un susținut maraton prin iarna destul de vitregă a acestei neîncheiate stagiuni). Recitalurile actricești, cu acuratețe conduse de Valeriu Moisescu, continuă să facă deliciul publicului de diferite vârste.” Printre ele, la loc de cinste recitalul extraordinar al Ginei Patrichi: „Cu gesturi mici de timidă și priviri disperate de căprioară rănită, cu infinită sensibilitate și dureroasă cerebralitate, Gina Patrichi compune cu finețe introspectivă acest rol pentru care a acceptat să se urâtească, pentru a face mai luminoasă, mai pregnantă fața ascunsă a generozității personajului.”

„Sensul eminent politic al proiectului marxist – scria profesorul Lucian Boia în cartea sa *Jocul cu trecutul. Istoria între adevăr și ficțiune* (Editura Humanitas, București, 2008, ediția a III-a revăzută și adăugită) –, căruia i se subordonează, în fapt, atât argumentele economice, cât și perspectivele transcendente, nu avea cum să conducă la excluderea din istorie a evenimentialului și a personalităților. Trecutul înțeles ca permanentă confruntare și viitorul însemnând cucerirea puterii politice de către proletari presupuneau un grad semnificativ de eroizare a procesului istoric. Doar că oamenii mari nu acționau pe cont propriu, ci ca agenți acreditați ai unor evoluții incontornabile. Acest gen de dialectică a permis ulterior liderilor comuniști să practice cu nonșalanță *cultul personalității*, fără a-l contrazice în aparență pe Marx. Ei nu erau decât auxiliari ai istoriei, lucrători în slujba unor idealuri ce se cereau împlinite.”

În România comunistă a anilor '80, când cultul personalității Elenei și al lui Nicolae Ceaușescu a luat dimensiuni apocaliptice, când aniversările se țineau lanț, când se mistificau ori se falsificau datele istorice doar pentru a mai face loc unei aniversări, în care, de fapt, nu prea conta, ori nu conta deloc ce se aniversa, importantă fiind doar valorificarea unei noi ocazii într-o proslăvire a „iubiților conducători”, nu putea scăpa neobservată împlinirea unui număr de ani (șase sute) de la urcarea pe tronul Țării Românești a lui Mircea cel Bătrân, rebotezat la iuțeală, spre a nu stârni glume pe seama „Geniului Carpaților”, Mircea cel Mare. S-a cerut teatrelor să-și „adapteze repertoriile în consecință”, și astfel, pe afișul „Bulandrei”, a apărut spectacolul cu piesa *Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchilă. Piesa fusese scrisă și reprezentată în 1966, la Teatrul din Constanța, deci într-un moment în care, după „amnezia” istorică impusă de „internaționalismul proletar”, partidul hotărâse, încă de pe vremea lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, că românii au totuși

dreptul de a avea istorie. O istorie națională, care să meargă ceva mai departe de înființarea fantomaticului Partid Comunist din România ori de faptele exemplare ale comuniștilor români din ilegalitate sau de mereu „redimensionatul” și „reevaluatul” act de la 23 august 1944.

Regizorului Alexandru Tocilescu i-a fost trasată ceea ce în limbajul vremii se numea „sarcina de serviciu” de a monta spectacolul cu pricina. Iar sarcina nu prea putea fi refuzată, drept pentru care s-a trecut la lucru. Decorurile au fost gândite de Sever Frențiu, secundat de Dan Manoliu. Directorul de scenă a condiționat, cum am mai spus, îndeplinirea „sarcinii” de dreptul de a-și alcătui o distribuție cu nume mari. Așa încât, în montarea care a avut premiera la data de 8 noiembrie 1986, evoluau actori de mână întâi, precum Victor Rebengiuc (*Mircea, voievodul Țării Românești*), Gina Patrichi (*Mara, soția lui Mircea*), Irina Petrescu (Vișa), Virgil Ogășanu (Francisc, episcopul catolic), Ion Besoiu (Ioan, vărul lui Mircea), dar și Mircea Bașta, Mihai Vasile Boghiță, Mihai Cafrița, Ion Chelaru, Manuela Ciucur, Ion Cocieru, Constantin Drăgănescu, Răzvan Ionescu, Dumitru Dumitru, Bogdan Ghițulescu.

În cronică publicată în numărul din 20 noiembrie al săptămânalului *România literară*, Valentin Silvestru scria: „Piesa lui Dan Tărchilă *Io, Mircea Voievod*, baladă gravă, frumoasă – dacă nu atât de dramatică în conceperea relațiilor, melodioasă și clară în rânduirea faptelor – și spectacolul îngrijit al Teatrului «Bulandra», având ca ax polarizator chipul voievodului ce a dat cea mai mare întindere Țării Românești, restituie un capitol din istoria începuturilor, într-o expresie modernă... Alexandru Tocilescu a pus accentul pe ideea luminoasă de pace, de nevoie a păcii, căreia Mircea i-a fost susținător prin multe și abile mijloace, printr-o încordare anevoioasă, dar – măcar pe scurte răstimpuri – izbânditoare.”

Sub semnătura lui Dinu Kivu, apărea la 5 decembrie 1986 o cronică în revista *Contemporanul*, cronică din care citez: „Cel care și-a asumat sarcina de a reactualiza piesa (în cadrul manifestărilor prilejuite de aniversarea a șase sute de ani de la urcarea pe tron a lui Mircea cel Mare) a fost Teatrul «Bulandra», unde o distribuție excelentă, condusă de regizorul Alexandru Tocilescu, a ținut să demonstreze că *Io, Mircea Voievod* poate fi citită scenic și sobru, și tensionat, și lapidar, și emoționant, adică în perfectă consonanță cu spiritul modern al teatrului nostru. În versiunea de la «Bulandra», am descoperit cu plăcere un text de un patetism măsurat, bărbătesc, lipsit de acolade superflue, ce își rostește simplu și demn pledoaria pentru dragoste de țară, pentru libertate și pace. Și cred – după ce am văzut aproape toate variantele de spectacol jucate până acum – că abia această montare bucureșteană redă și împlinește adevăratul chip al dramei lui Dan Tărchilă.”

Ion Cocora a scris și el o cronică în ton laudativ, publicată în *Tribuna* și reprodusă în volumul al patrulea al ciclului *Privitor ca la teatru* (Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003), cronică din care citez: „În spațiul unui spectacol de tensiune poetică, expresiv marcat în caligrafia lui rafinată, neașteptat de estetizantă pentru inventivul și frustul regizor al altor montări, de decorul discret pictural al lui Sever Frențiu (compus dintr-un frumos ansamblu de vitralii, dar și din câteva elemente complementare, în tot, stilizat auster, atent la efectul plastic, la o subtilă poetică a luminii, dar și la posibilitatea de a crea o atmosferă ritualică), drama lui Mircea Voievod se consumă fără emfază, cu o modestie și simplitate de înțelept, găsindu-și în Victor Rebengiuc o profundă și emoționantă acoperire psihologică.”

Cum spuneam, în acest spectacol Gina Patrichi a jucat rolul Marei, soția voievodului. „Raportată la reperul Rebengiuc – continuă Ion Cocora –, și ponderea celorlalți interpreți este remarcabilă. Gina Patrichi, în rolul Marei, soția lui Mircea,



e pătimașă și neiertătoare, vocea ei e a sângelui umilit, a mândriei exacerbate, și nu a conștiinței conciliatoare. Face o creație memorabilă.”

Dinu Kivu scria: „Două roluri (destul de incolore în alte montări) au căpătat aici o portanță deosebită, grație interpretărilor Irinei Petrescu (*Vișa*) și Ginei Patrichi (*Mara*). Conflictul lor, creionat grăbit de autor, devine existențial; se confruntă – prin intermediul lor – două concepții de viață diametral opuse, una stenică și responsabilă (*Vișa*), alta devorată de complexe și invidii (*Mara*). Și, dacă peste personajul Mara planează umbra Doamnei Clara, nu este mai puțin adevărat că Dan Tărchilă se desparte de modelul din Davila, imaginând o limită precisă pentru egoismul Marei: solidaritatea ei funciară cu Domnul Țării, limită pe care jocul Ginei Patrichi a făcut-o tangibilă, răscolitoare.”

O opinie similară emite Valentin Silvestru: „Deși autorul nu a fost generos cu toate personajele, unele fiind simple apariții, fără sarcină dramatică, actori foarte buni sau măcar serioși față de misiunea primită le-au dat contururi viabile. Astfel e soția mărginită și rea a domnitorului, Mara, desenată de Gina Patrichi, cu siguranță, ca o Megeră halucinantă.”

### 9. Un mare succes: *Dimineața pierdută*

În volumul întâi al *Jurnalului* său (Editura Humanitas, București, 2002), la data de 19 iulie 1984, Monica Lovinescu face o scurtă notație: „O revelație pentru mine: Gabriela Adameșteanu – *Dimineața pierdută*.” Firește, această exclamație se va metamorfoza într-o cronică ce va fi difuzată în spațiul *Actualității culturale românești*, celebra emisiune a „Europei libere”. Iar cum, pentru a fi validat ca scriitor cu adevărat important în România acelor vremuri, o cronică laudativă publicată de Nicolae Manolescu în *România literară* și o alta asemenea, difuzată pe unde scurte și datorată Monicăi Lovinescu, erau absolut obligatorii și, fiindcă cele două condiții au fost îndeplinite, cartea Gabrielei Adameșteanu a devenit repede un *best-seller*. În pofida potențialului exploziv al romanului, propunerea de a i se acorda Premiul Uniunii Scriitorilor a fost acceptată de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, for prin intermediul căruia se exercita o cenzură acerbă. Chiar și asupra premiilor literare, teatrale, ș.a.m.d. Cenzura nu se dezmințise, de altminteri, nici în etapa premergătoare apariției cărții. O mărturisește însăși prozatoarea, în textul intitulat *Cenzura și autocenzura*, investit cu rolul de postfață la ediția a treia a cărții, apărută după anul 1989. „În privința cenzurii, am fost (ca și în alte privințe, a solidarității colegiale, de pildă) o autoare norocoasă. (Care este drept că nu și-a provocat ori forțat norocul.) Au fost scoase o jumătate de capitol ce descria o noapte de Paști, o altă jumătate de capitol ce aborda o temă considerată tabu pe vremea aceea, respectiv condiția de prizonier la ruși după Al Doilea Război Mondial, pasaje ce se refereau la moartea, în condiții tragice, a lui Iuliu Maniu și a lui Gheorghe Brătianu; „aici, ceaușismul târziu, care a utilizat istoria cât a putut, permițând și amestecuri insalubre de adevăr și minciună, s-a demascat, arătându-și solidaritatea profundă cu regimul Dej.”

Și cenzura nu se va dezminți nici atunci când în repertoriul Teatrului „Bulandra” a fost propusă o adaptare a cărții Gabrielei Adameșteanu, adaptare ce era semnată și urma să fie regizată de Cătălina Buzoianu, care astfel revenea, după o absență de ani buni, cu un spectacol pe scena acestui teatru. „După *Interviu* – spune regi-zoarea în *Monografia Teatrului «Bulandra»* –, m-am angajat la Teatrul Mic, dar am reluat colaborarea cu «Bulandra» după opt ani, cu *Dimineața pierdută* (pentru că



Ivona în *Dimineața pierdută*, dramatizare de Cătălina Buzoianu după romanul omonim al Gabrielei Adameșteanu

numai la Bulandra găseam o distribuție atât de bună, actori capabili să aducă atâta forță realistă, deși spectacolul acela era mult mai mult decât realist). Spectacolul s-a jucat cu mare succes și a fost ultimul spectacol în care s-au întâlnit marii actori, marea elită a Teatrului «Bulandra». A fost nevoie de o luptă acerbă, dar și de negocieri și compromisuri pentru ca spectacolul cu *Dimineață pierdută* să vadă luminile rampei. Între altele, a fost plătit prețul reprezentat de introducerea în repertoriul teatrului a unei piese fără niciun fel de valoare artistică, *Întâlnire la metrou* de Eugenia Busuioceanu, o amică a unei persoane din CCES pe nume Ticuța Crețu, activistă care a spus limpede că aceasta este moneda de schimb. A contat, din câte se pare, faptul că Nicolae Croitoru, cenzor-șef la nivelul Municipiului București, s-a situat oarecum de partea spectacolului. A avut obiecții, i-a chemat la discuții pe autoarea cărții, pe regizoare, pe Ion Besoiu, directorul teatrului, pe Magdalena Boiangiu, care se ocupa din partea secretariatului literar de spectacolul cu pricina, dar, într-un anume fel, a anihilat atitudinea distructivă, total ostilă montării, pe care o manifestase, chiar înainte de prima vizionare, Gigi Trif, directorul Direcției Teatre din CCES. Unii spun că o vorbă bună a pus activistul de partid Gheorghe Pană, a cărui fiică, Luminița Varlam, era secretar literar la „Bulandra”, om de incontestabilă valoare morală și intelectuală. Pentru tot acest angrenaj de negocieri și compromisuri e utilă consultarea capitolului consacrat *Dimineații pierdute* în volumul I al cărții *Viața teatrală în și după comunism* (Editura EFES, Cluj, 2006), capitol redactat de Anca Hațieganu, în pofida unor informații eronate și lipsuri de documentare pe care le conține. Sigur, e vorba despre mărturisiri ale unor participanți direcți la evenimente, deci ale unor martori, și – o știm de la Tzvetan Todorov (cf. *Memoria răului, ispita binelui – O analiză a secolului*, Editura „Curtea Veche”, București, 2002) – martorul e adesea o ființă extrem de periculoasă pentru ceea ce înseamnă acuratețea discursului istoric. Numai că, așa după cum scrie Adrian Cioroianu în cartea sa *Focul ascuns în piatră. Despre istorie, memorie și alte vanități contemporane* (Editura Polirom, Iași, 2008), „să ai amintiri ține de condiția umană; să ai istorie, ține de condiția socială a ființei umane. Întreaga cultură a umanității este fondată pe memorie – iar istoria este parte din această cultură.”

Premiera spectacolului cu *Dimineață pierdută* a avut loc la data de 3 decembrie 1986, la Sala Studio a Teatrului „Bulandra”. Decorurile erau semnate de Mihai Mădescu, costumele de Lia Manțoc, iar din distribuție făceau parte actorii Tamara Buciuceanu-Botez, respectiv Zoe Muscan, în rolul Vica Delcă, Valentin Uritescu (Delcă), Mihai Constantin (Gelu), Irina Petrescu (Margot), Rodica Tapalagă (Sophie Ioaniu), Ion Besoiu (Nichî), Victor Rebengiuc (Profesorul Mironescu), Lucia Mara (Madam Cristide), Tora Vasilescu (Vica tânără), Ina Apostol (Ivona-copil), Marcel Iureș, respectiv Răzvan Ionescu (Titi Ialomiteanu), Eugenia Balaure (Madam Ana). Și, desigur, Gina Patrichi – în rolul Ivona.

În caietul de sală al spectacolului, regizoarea Cătălina Buzoianu a publicat un text în care își expune gândurile despre *Dimineață pierdută*. Gânduri exprimate și în secvența intitulată „File îngălbenite din caietele mele de regie”, tipărită mai întâi în cartea *Novele teatrale*, apoi în lucrarea mai amplă *Mnemosina, bunica lui Orfeu*. Iată o seamă dintre aceste reflecții, intitulate *Meditație asupra timpilor istoriei: Dimineață pierdută*.

„Dimineață pierdută este o lecție de anatomie. Învățăm istorie într-o sală de disecție. Asistăm la agonia unei case, la disoluția unei familii, la dezagregarea unei lumi, ale cărei idealuri decad în deriziune. Participăm la un proces istoric în care suntem implicați, suferim, comentăm, afirmăm, negăm.

*Incriminăm microbul, toxina care infestază credința, buna-credință, patriotismul curat, clarviziunea politică, viitorul însuși.*

*În spațiul unui spectacol, pierdem nu o dimineață simbolică, ci timpul unei zile întregi, pentru a avea revelația că asistăm la o partidă cosmică: un secol din destinul unui popor în dialogul său dramatic cu Istoria.*

*Dimineață pierdută nu este doar saga unei familii – Dimineață pierdută este balada fluviului Timp care înaintează înșelător în folosul nostru.*

*Evenimentele mozaicate într-un amețitor puzzle se succedă în conexiuni bizare, mărite, micșorate, deformate de unghiul memoriei celor care monologhează sau dialoghează despre Istorie și Timp.*

*Principalele participante la acest sfârșit de partidă sunt Vica și Ivona, reprezentante ale celor două medii sociale erodate de timp și Revoluție...*

*Într-o suită de cercuri concentrice, ne apropiem de vatra stinsă a unei familii în agonie...*

*Așteptarea capătă accente de oratoriu. Familia este evocată în timpul dramaticelor evenimente ale anilor '50.*

Pe afișul spectacolului, era menționat că *Dimineață pierdută* este o dramatizare după romanul omonim al Gabrielei Adameșteanu. În cronica publicată în revista *Tribuna* și republicată în volumul al patrulea al ciclului *Privitor ca la teatru* (ed. cit.), Ion Cocora scrie că „admirabilul roman al Gabrielei Adameșteanu *Dimineață pierdută* a devenit spectacol în adaptarea scenică (subl. n., M. M.) și regia Cătălinei Buzoianu, fără să-și modifice structura formală, o dată, și, a doua oară, fără să-și modifice substanța ce încorporează în ea tensiunea epicului, și nu a dramaticului. În felul acesta, spectacolul rămâne fidel imaginii romanului, o exprimă și nu o trece printr-un proces de reformulări spre a o transforma în altceva”. În opinia lui Ion Cocora, Cătălina Buzoianu a izbutit, prin spectacolul său, să ilustreze romanul, „confirmându-i valabilitatea într-o construcție scenică de o impresionantă desfășurare și originalitate. Rezultatul e un spectacol meticolos elaborat, cu o ridicată încărcătură emoțională, cu tablouri scenice rafinat compuse, cu tipologii de relief, totul conlu-crând la crearea unei imagini scenice de un realism dens, de o mare autenticitate”. Mai departe, criticul observa că regizoarea „reușește să folosească toate posibilitățile oferite de roman ca pe o sursă de revitalizare a realismului scenic. E vorba, firește, de un realism substanțializat, cu amplitudini de frescă, lipsit de complexul teatralității în fața narativului... Actul regizoral se înscrie într-o tendință generală a spectacolului de teatru contemporan. Realismul, cu variile lui tipuri, și-a pus pecetea și pe ultimele montări ale unor regizori de talia lui Peter Brook sau Giorgio Strehler”.

În interviul pe care i l-a acordat Ancăi Hațieganu pentru cartea la care am făcut referire mai sus, autoarea romanului, Gabriela Adameșteanu, socotește că spectacolul cu *Dimineață pierdută* a fost „mai exploziv” decât cartea. Nu a fost oprit de teama unui posibil scandal care s-ar fi iscat nu atât în țară, unde mediile de informare erau strict controlate, unde orice fel de protest nu ar fi putut fi publicat în presa culturală, ci în străinătate. „...Susținerea Monicăi Lovinescu, a lui Virgil Ierunca sau a lui Gelu Ionescu nu aduceau efecte negative, ci pozitive asupra autorilor care beneficiam de comentarii la «Europa liberă». O cronică la acest post de radio atât de ascultat creștea atenția Securității, dar reprezenta și un paratrăsnet.” În plus, cartea beneficiase de comentarii elogioase din partea criticii literare din țară, iar „critica literară a avut un rol foarte mare în susținerea literaturii în acei ani”. După părerea mea, Gabriela Adameșteanu comite o nedreptate atunci când afirmă imprudent:





„Critica de teatru nu avea nici această solidaritate profesională, nici acest standard profesional.” Și o comite și din pricina faptului că interviewatoarea face o gravă eroare, susținând că în revista *Teatrul* apăruse o cronică rău intenționată, cu funcții ideologice precise, semnată de Constantin Măciucă, pe atunci director al Direcției Teatre în Consiliul Culturii. În textul introductiv la „Dosarul consacrat spectacolului”, Anca Hațieganu scrie: „Fapt grăitor pentru duplicitatea sistemului de până în '89, unul și același ins, care, asemenea lui Constantin Măciucă, participa în mod curent la vizionările din teatru, în calitate de cenzor, putea semna nestânjenit cronici dramatice la spectacolele pe care el însuși sau subordonații săi le trecuseră sub lupa ideologică, cernându-le, eventual, de posibilele implicații politice. Cronica dramatică devenea încă o tribună de la care autorul făcea demonstrația adeziunii sale înflăcărate – reale sau mimate – la *cuceririle revoluționare* ale partidului.”

Or, e adevărat că în nr. 1 din 1987 al revistei *Teatrul* apărea o cronică amplă semnată de Constantin Măciucă. La fel de adevărat e că în cronică respectivă putea fi citit un reproș cu tentă vădit ideologică: „Dimensiunea prospectivă, fermă în roman, se estompează însă în dramatizare, cadrul socio-politic al epocii se îngustează într-o anumită măsură, atenția focalizându-se pe procesele disolutive reconstituite prin intermediul Vicăi Delcă și al Ivonei Scarlat, proiecții ale unor categorii



Cu Rodica Tapalagă în *Dimineața pierdută*

sociale devalorizate de revoluție, personaje cu entropia trecutului, incapabile să înțeleagă exact prezentul și să-i valorizeze impactele, cu atât mai mult apte de predicții.” Și mai adevărat e că același Constantin Măciucă semna extrem de rar cronici de teatru, iar, atunci când se ostenea să o facă, era întotdeauna vorba despre un „secret” necunoscut marelui public. Dar, la vremea în care apărea comentariul său la spectacolul Cătălinei Buzoianu, Constantin Măciucă nu mai era director în Consiliul Culturii, unul dintre motivele înlocuirii sale fiind, din câte se spune, acela că fiica sa, Oana, rămăsese peste hotare, fapt considerat deosebit de grav de regimul de la București. Nu e exclus ca încredințarea cronicii cu pricina lui Constantin Măciucă să nu fi fost tocmai o inițiativă redacțională, ci un ordin venit dinspre editorul revistei, nimeni altul decât Consiliul Culturii. E doar o ipoteză. Ipoteza nu poate fi verificată. Din vechea redacție nu mai există supraviețuitori. În plus, astfel de ordine se dădeau, în bunul obicei păstrat de la Stalin, verbal, prin telefon, nu sub formă scrisă. E greu de știut deci dacă Teodor Mănescu, cel ce conducea, cu delegație, la acea oră revista, a primit o astfel de dispoziție.

Avem totuși o certitudine. Că, spre a îndrepta cumva lucrurile, redacția revistei a publicat în almanahul *Gong '88* o cronică semnată de un profesionist autentic, Victor Parhon. De obicei, astfel de publicații nu găzduiau cronici, ci aveau un aer ceva mai frivol,

căci erau gândite drept un mijloc de a îmbunătăți situația financiară a revistei-mamă. Excepția făcută cu ocazia spectacolului *Dimineață pierdută* e grăitoare. Citez deci, mai jos, un amplu paragraf din articolul cu caracter reparator al lui Victor Parhon:

„N-am întâlnit încă în niciun film, nici chiar în cele ale lui Resnais sau Tarkovski, și nici într-un spectacol de teatru, de la noi sau de aiurea, de la Taganka la Arena Stage, o mai impresionantă relevanță spectaculară în tratarea fluxului memoriei și a polifoniei acestor voci interioare ale personajelor, care străbat cu ușurință prin timp și prin spațiu, somând interpretarea actricească la desfolierea lăuntrului de autenticitate al ființei umane. Sunt momente în care în scenă se află același personaj la vârste diferite, precum Vica Delcă, tânără și vârstnică, interpretată de două actrițe concomitent, sau Ivona, care apare și ca fetiță, după cum există numeroase succesiuni de scene în care una și aceeași actriță – cu rapide și puține schimbări de fard și vestimentație – interpretează diversele vârste ale personajelor (Margot Geblescu și, mai ales, Sophie Ioaniu), performanțele actricești fiind, și din acest punct de vedere, pur și simplu uluitoare. Aceeași frază poate fi începută de Ivona și continuată de vârstnica Vica, dus mai departe de tânăra Vica și terminată sau nu de Sophie Ioaniu (la una sau alta dintre cele trei vârste ale personajului), determinându-se astfel preluarea ei într-un cu totul alt spațiu afectiv și într-un alt regim temporal, căci până și bătaia ceasornicului, indicând o anumită oră a zilei, poate deveni *reversibilă* pe perioade mai lungi de timp.”

Respectiva soluție și izbândă subliniată de Victor Parhon a avut, cel puțin în cazul Sophie Ioaniu, un imbold extrateatral. Inițial, Cătălina Buzoianu decisese ca rolul să fie, precum cel al Vicăi, „împărțit”, adică Sophie la vârsta maturității să fie jucată de Rodica Tapalagă, iar Sophie la vârsta senectuții de Beate Fredanov. S-a și repetat o vreme în această formulă. Dar Beate Fredanov a plecat din țară din motive de sănătate (fiul actriței se stabilise de câțva timp peste hotare) și nu a mai revenit niciodată. Regizoarea a decis atunci „comasarea” rolului, decizie, după cum se vede, extrem de inspirată.

Dar revin la articolul lui Victor Parhon: „Reprezentăția știe că trebuie să aibă uneori exploziile de vitalitate de dinaintea sfârșitului, iar alteori răceala coșmarască a unei viviseccii fantastice, mergând de la ceea ce gândesc și simt cu adevărat personajele unele față de altele până la felul în care își pot apărea în vis, fără ca regizoarea să piardă vreo clipă din vedere perspectiva de ansamblu a viziunii sale lucide asupra întregului, asupra timpului și a spațiului, simple noțiuni, tălăzuite parcă, și ele, de mersul istoriei. Cu tot farmecul ei, în care se strecoară poate o undă de sorginte cehoviană, nu e o lume frumoasă această lume de odinioară, căci nu e doar a *zăpezilor de altădată*, ci și a neputințelor ei cumplite, ce o macină din interior, scoțând-o de pe scena istoriei. Și totuși, odată cu pierderea ei, parcă se pierde ceva neștiut din propria noastră ființă, care, pentru a putea fi prezentă și în viitor, are întotdeauna nevoie de trecutul ei, de ereditatea ei spirituală.”

Într-un articol bilanțier intitulat *Mișcarea teatrală românească*, publicat în nr. 1 din 1987 al revistei *România literară*, Valentin Silvestru scria: „*Dimineață pierdută* e, prin arta excepțională a Cătălinei Buzoianu și a majorității actorilor Teatrului «Bulandra» implicați, o încântătoare operă scenică, în care strălucesc Tamara Buciuceanu, Rodica Tapalagă, Gina Patrichi, Irina Petrescu, Lucia Mara, Tora Vasilescu, Valentin Uritescu, Victor Rebengiuc, Ion Besoiu, Marcel Iureș, Răzvan Ionescu, într-o unitate și organicitate a demersului artistic captivante, *chiar dacă adaptarea romanului nu are dramaticitatea sursei. Păstrează însă spiritul cărții, ideea ei despre Revoluția purificatoare* (subl. n., M. M.).”

În cronică apărută în *Contemporanul* la 7 ianuarie 1987 (retipărită în cartea postumă, *Teatrul, timpul prezent*, ed. cit.), Dinu Kivu scria: „Există, în aproape toate scenele din *Dimineață pierdută*, în fiecare amănunt al lor, o calitate a adevărului extraordinară, greu de egalat. Regizoarea, aici, s-a ascuns cu modestie în spatele virtuozității interpreților (și-a îngăduit, în fapt, un singur moment de evadare, în parareal, într-o mizanscenă laborios încărcată de simboluri – coșmarul Ivonei), lăsându-le lor privilegiul reconstruirii acestui univers aflat la marginea dezagregării.”

Dumitru Chirilă nota în cronică apărută în nr. 1 din 1987 al revistei *Familia* (cronică reproducă în volumul, tot postum, *Teatru – fragmente dintr-o istorie trăită*): „Reîntâlnirea Cătălinei Buzoianu cu excelența trupă de la «Bulandra» nu putea duce decât la rezultate remarcabile, spectacolul probând o desăvârșită încredere reciprocă: regizoarea își permite orice grad de dificultate a momentelor scenice, cu certitudinea că interpreții dispun de mijloacele trebuincioase, le lasă și o aparentă libertate de acțiune (aparentă – pentru că în spatele ei e de presupus o minuțioasă elaborare), în timp ce interpreții simt decizia și validitatea actului regizoral, de unde și o anume degajare și siguranță a jocului, propice accesului la realizări superioare.”

În cronică din *Steaua*, antologată în *Cartea cu artiști. Teatrul românesc contemporan* (ed. cit.), Mircea Ghițulescu nota: „Alternanța planurilor temporale, interferențele deconcertante se succedă cu sistem. Tragic nu este un personaj sau altul, ci timpul care le întunecă, oglinda în care oamenii își contemplă destinele. Tocmai acele treceri din prezent în trecut (realizate cu virtuozitate) par adevăratele evenimente tragice prin cruzimea confruntării cu dezastrele istoriei. Tulburătoare cu adevărat este prezența *materială* a acestei râșnite devastatoare care este timpul.”

Aceste extrase din cronici cred că dovedesc că judecata Gabrielei Adameșteanu la adresa profesionalismului criticii teatrale din epocă este mult prea aspră. Dacă nu chiar nedreaptă în totalitate.

Critica a apreciat pozitiv evoluția Ginei Patrichi în rolul Ivonei. „Gina Patrichi pune un patetism retractil, închis, abia disimulat în Ivona”, scria Mircea Ghițulescu.

„Reține atenția în primul rând Gina Patrichi (*Ivona*), cu un joc plin de tulburătoare nuanțe, toate convergând spre întruparea unei ființe eterice, al cărei univers existențial este dominat de amintirea tatălui, de prezența soțului și de absența fiului, pentru că personajul nu e în stare să trăiască prin sine și pentru sine. O structură maladivă, abulică o împiedică pe Ivona să se împotrivescă răului sau măcar situațiilor dezagreabile, deși suferă din cauza lor, viața ei se trece în vecinătatea permanentă a plânsului. Este ultima supraviețuitoare a familiei, dar poartă cel mai pregnant însemnele disoluției, ale perisabilității”, nota Dumitru Chirilă.

„După mine, cea mai impresionantă creație în spectacol îi aparține Ginei Patrichi (*Ivona*), în ființa căreia deznădejdea se instalează devastatoare, cu accente de tragedie antică, încordată până la un paroxism uluitor, amestec insolit de expresii sublimate și viscerele”, observa Dinu Kivu.

Iar învinatul Constantin Măciucă nu avea cum să nu recunoască evidența și consemna: „Ivona Scarlat, cel de-al doilea personaj care, înfățișându-și propria dramă, asigură translația de planuri și mediază actualizarea istoriei familiei sale, este interpretată de Gina Patrichi. Ea încarnează, cu rafinate modulații și valorizări psihologice, cu scăpărări metalice, un personaj împovărat de un destin cu inflexiuni tragice, cu resorțurile lăuntrice dereglate, alternând vibrațiile unei combustii mocnite cu parezele deznădejdii ascunse cu decentă, un personaj cu reflexe de apărare istovite de compromisiunile dureroase ale unei căsnicii precare, cu viața irosită în așteptări neliniștite, căutându-se cu melancolie în trecut, refuzându-și trezia în prezent.”





Răzvan Ionescu, pe atunci tânăr actor la Teatrul „Bulandra”, a jucat alături de Gina Patrichi atât în *Dimineață pierdută*, cât și în *Io, Mircea Voievod*. Iată-l acum, semnând o caldă evocare a actriței, scrisă special pentru această carte dedicată ei.

Pașii ei risipiți de spuma mării

„Pașii ei risipiți de spuma mării, în serile în care, desculță, se lăsa parcă luată la rost de șoaptă, ori de vuietul valurilor... Așa mi-o amintesc pe Gina Patrichi. Mergând pe malul mării de la un capăt la altul. Pe vremea aceea, când doar aspi-ram spre acea lume de dincolo de cortină, cu mirosul ei pătrunzător de eter-mas-tick, vacanțele la mare se alcătuiau de-a lungul unor popasuri înșirate pe firul monotonilor tandre. Îmi alegeam un loc strategic prin preajma plajei de la Rex și o pândeam. Uneori, o vedeam încă de la ieșirea din hotel, alteori îi aflam silueta dintre desenele altor trupuri undeva, depărtându-se sau apropiindu-se. Pe atunci, nici nu îndrăzneam să visez că voi avea prilejul de a-i fi vreodată prin preajmă, altfel. Apoi, au fost acele spectacole de vis de la «Bulandra», Elisabeta și D'ale carnavalului, pe care orice student de la IATC din generația noastră le poate povesti pe dinafară și acum, replică de replică, pas cu pas, poantă cu poantă. Asemenea unui concert căruia cunoscătorii îi recapitulează volutele sonore, urmărind știmatele memoriei. Nu scăpam nicio reprezentatie, alergam cu sufletul la gură, plasatoarele și portarii ne cunoșteau, scările și gradenele erau ale noastre, făceam oarecum parte din distribuție... Apoi, am cunoscut-o de aproape, o pro-fesionistă până în măduva oaselor, fanatică până dincolo de puterea omenească a înțelegerii. O autoritate imensă în teatru. Uneori, cuvântul ei putea să răsu-cească destine, fără ca ea să-și dea seama sau să vrea neapărat asta. Cei cărora lumea teatrului le este cunoscută, știu că asemenea puteri nu aveau nimic de-a face cu funcțiile administrative și nici măcar cu numărul rolurilor jucate. Zeul teatrului își alege trimișii după criterii doar de el știute, ce țin cont de acea tainică putere de a-i vrăji până și pe ceilalți slujitori ai săi, de dincolo de ultima cor-tină. Puternic, asemenea Re-Ginei Mab, cuvântul ei șfichiuia ori așeza în rost pașii către efemera lume a viselor. La final, le îmbrăca pe toate într-un răs pe care încă îl mai port atât de limpede în urechi, încât, dacă l-aș auzi la altcineva, cu siguranță aș sfârși pe rug, eretic, acuzându-l pe Dumnezeu de impardonabila impostură a plagiatului de sine.

Din vremea repetițiilor la *Dimineață pierdută*, păstrez două momente ce poartă pecetea inconfundabilă a ceea ce se află dincolo de aura de mister pe care o transmitea pe scenă Gina Patrichi. Prima. La finalul unei ședințe, în biroul direc-torului, când lumea se pregătea de plecare, mai zăbovind la o mică șuetă, Gina, care era obsedată de un moment dificil din spectacol căruia tocmai îi aflase cu o seară înainte rezolvarea (cu ajutorul unei uluitoare artiste, care s-a aflat mereu, discret, în spatele multor izbânzi teatrale, Miriam Răducanu), a vrut să-i arate Irinei Petrescu, cred, soluția la care ajunsese. Brusc, ne-a uluit pe toți, jucându-și mono-logul, aruncându-se pe jos și târându-se pe mochetă, spre dauna rochiei albe și vapo-roase de vară, care, în urma acestui intempestiv impact, avea să sufere dras-tice modificări. Al doilea moment e legat de monologul din trăsură al lui Titi lalomițeanu, personajul pe care îl jucam eu. Ajunsesem la un moment de impas peste care nici eu, nici regizorul Cătălina Buzoianu nu mai știam cum să trecem. Cătălina (un om căruia îi datorez enorm) își vărsa năduful asupra mea, iar eu, în pragul abandonului, așteptam doar momentul de a contraataca la fel de furibund. La câțiva metri de mine, Gina, ghemuită în penumbră, asemenea unei păsări de pradă care simte cu toate viscerele primejdia, a început să șuiere către mine scurt,

sacadat, aprig, astfel încât Cătălina să n-o audă: „Răzvi, taci... Ascult-o... Nu-i spune nimic... Fă ce spune... Taci... Lasă... Înghite... Taci... Fă... Înghite... Taci... Fă... Înghite.” Și tot așa, vreme de câteva minute bune. Totul mi se părea neverosimil. Nu-mi venea să cred! Reacția ei era atât de puternică și atât de uluitoare, încât mi-a anesteziat nu numai furia mocnită, ci și orice tentativă de contra-atac. Apoi, când pericolul a trecut, m-a luat de mână și m-a întrebat simplu: «Nu vrei să te ajute un pic Miriam?» Timp de vreo câteva săptămâni, am lucrat cu această uluitoare artistă. Apoi, într-o duminică după-amiază, când terminasem una dintre ultimele repetiții oarecum clandestine, cred că undeva pe lângă Muzeul Medrea, Miriam spune: «Hai să-i arătăm Ginei, nu-i dai un telefon?» «Miriam...», e duminică după-amiază și știu că n-are spectacol, poate o fi și ea la masă...» – am încercat eu să preîntâmpin vreo gafă. «Gina?!!! Îi spui că suntem împreună la Medrea. Atât.» Așa am și făcut. «Bine, vino și ia-mă», mi-a răspuns Gina la fel de scurt. Prin telefon, se auzeau glasuri și râsete, semn că avea musafiri. M-am suit în Trabant și m-am dus s-o iau. «Unde pleci...» a întrebat-o puțin mirat soțul ei, dl. Victor Anagnoste, strălucit avocat și bărbat de o rară distincție. «Bizu' dragă... M-a chemat Miriam la Medrea... Mă-ntorc în douăzeci de minute.» «Miriam» s-a dovedit, și de astă-dată, a fi un cuvânt magic, un fel de «iarba fiarelor» care le rezolvă pe toate. La Medrea, totul s-a petrecut rapid. Gina m-a privit atent, cuibărită cu picioarele sub ea, cocoțată pe un scaun. Era la fel ca atunci când șuiera ca să mă împiedice să urlu. Tot ca o pasăre de pradă. La sfârșit, mă așteptam la efuziuni. N-au fost. A rămas câteva clipe pe gânduri, cu ochii ațintiți undeva în gol, apoi și-a țuguat buzele, a făcut ochii mici și a zis rece, sec, fără niciun fel de inflexiune: «Acum e bine.» Apoi, am dus-o acasă, unde o așteptau musafirii. Pe drum – cum altfel! – am tras o repriză strașnică de râs. Atât. Asta era Gina. O muncă de ocaș, pe care, cu farmecul ei unic, o învăluia pe scenă în mister. Sunt, dacă vreți, doar două episoade profesionale la care pot adăuga, desigur, oricând zeci de alte flash-uri, dintre acelea ce pot recompune, fie și adunate la un loc, doar jumătăți de întreg. Zile lungi de turneu, cu râsete și jocuri interminabile, cu farse în care se jucau adevărate partituri tragicomice, seri cu drumurile spre casă după spectacol împreună cu Pompo (așa o poreclise ea pe Irina Petrescu), cu nopțile târzii la video, unde vedeam, împreună cu Micki Dobrin și Ioana Pavelescu, filme cu De Niro, Pacino ori Dustin Hoffman, cu nesfârșitele taclale printre pahare de șampanie, când la ivirea zorilor, Gina se uita prelung în zare și spunea: «Dragă... nu ți se pare că e cam... pâclă?!!!» Țin minte că odată improvizasem cu toții un spectacol de poezie cu care umpleam grădinile de vară din București. Fiecare spunea ce știa. Jimmy Besoiu ne prezenta, cu neîntrecutul său talent de causeur: «Gina, tu ce spui?» «Sonete de Shakespeare, dragă» – a răspuns ea regal. «Câte?» «Ei, asta-i acum, câte!!! Un... sonete!!!» Umorel ei era mereu devastator, chiar și atunci când cădea cumva la mijloc, așa cum s-a întâmplat odată, undeva, în Mărginimea Sibiului, când am intrat într-un restaurant modest, dar curat, frecventat preponderent de oieri, unde sibianul Jimmy Besoiu știa precis că găsim o ciorbă de burtă grozavă. La masă cred că eram zece persoane. La un moment dat, Marcel lureș a făcut un gest cu mâna, fără să-și dea seama că picolița se afla cu tava plină cu cele zece ciorbe exact între el și Gina. Șase dintre ele, galbene și grase, s-au vărsat în întregime pe interpreta Ivonei din Dimineață pierdută! Ne-am albit! «Serviiți și... rochii?» a întrebat Gina după câteva secunde de stupoare tensiionată, declanșând hohotul general și eliberator. Dacă în locul ei s-ar fi aflat altcineva, probabil că seara era compromisă. Ea a ales pe loc soluția cea mai simplă. Într-un loc discret, s-a dezbrăcat la piele și a «îmbrăcat» pe trupul gol o față de masă albă din local. În vreme ce o ajuta la această operațiune oarecum

anevoioasă, Pompo (Irina Petrescu) a mormăit îmbufnată replica de geniu, care avea să pecetluiască o seară memorabilă: «Trebuia și aici să te remarci!!!!»

Într-o zi, cred prin 1988, am surprins-o undeva, în penumbra sălii de la Schitu Măgureanu, luând-o în brațe pe Irina și izbucnind în plâns. Atunci am știut că se petrecuse ceva rău. După o vreme, n-a mai putut juca. Una dintre corzile vocale îi fusese grav afectată. Practic, își pierduse vocea. Și totuși, cu prețul unor exerciții complicate și al unui efort la care numai fanatismul ei pentru teatru era în stare, a reușit imposibilul. Să vorbească și să joace iar. Un timp. Doar un timp.

Se spune că, în spatele oricărui bărbat de succes, se află o femeie inteligentă. Ei bine, în spatele Ginei a stat totdeauna un bărbat rarissim, despre care ar fi nedrept dacă n-aș spune aici câteva cuvinte. Victor Anagnoste, «nenea Bizu», om din stirpea veche a moldovenilor de rasă, elegant și cu umor, a iubit-o enorm și i-a înțeles ca nimeni altcineva patima: teatrul. Povestea lor poate că o va spune vreodată Oana, fructul iubirii dintre ei. Pe atunci o adolescentă delicată, taciturnă, care lăsa să se ghicească, dincolo de aparențe, o fire puternică, maturizată prematur de aceeași iubire pe care mama ei i-o împărțea cu teatrul. Nu i-am mai văzut de atunci... Dar îi iubesc în amintirea mea la fel. Asemenea casei de pe strada Orlando, colț cu bulevardul Ana Ipătescu pe care uneori, din fuga mașinii, prefer mai degrabă s-o simt decât s-o privesc.

Când mi-e dor, o caut pe Gina în nisipul mării. În serile de toamnă ori în după-amiezele iernilor dulci, când plaja de la Rex e pustie și când doar pescărușii mă însoțesc, îmi place să fug de mine însumi, cel de acum, spre a redescoperi «castelele din Spania» de odinioară și pașii ei desculți, risipiți de spuma mării...

Răzvan Ionescu

Iulie 2008

Irina Petrescu a fost una dintre marile partenere de scenă ale Ginei Patrichi. S-a numărat printre cele mai apropiate prietene ale sale și ale familiei Anagnoste. Prietenii adevărați în teatru sunt rare. În lumea aceasta, observa undeva Cătălina Buzoianu, se spune obsesiv „vai, cât îl iubesc pe cutare!”, numai că iubirea cu pricina nu e adevărată nici măcar o secundă. Relația specială dintre cele două mari actrițe, fără care nu poate fi imaginată nici istoria Teatrului „Bulandra”, nici istoria teatrului românesc contemporan, a fost ieșită din comun. Înseamnă o excepție.

Irina Petrescu a avut gentilețea de a scrie o evocare a prietenei și kolegei ei de scenă, evocare pe care o inserez în continuare:

„Scuza lipsei mele de memorie în timp este poate doar nevoia mea de desprindere, ...de independență.

Nu țin minte nicio linié din rolurile pe care le-am jucat. Să fie poate o lege firească a spațiului ce se cere lăsat gol pentru a fi locuit de altceva..., de altcineva...(?), sau poate doar o nepăsare activă... ori poate doar o formă perversă de eliberare de tot ce te poate ține legat de trecut...?

Nu știu, nu are importanță – și, bineînțeles, nicio legătură cu memoria afectivă. Atașez însă afecțiunii mele de ieri, de azi, de mâine pentru GINA memoria unor replici roșite de EA. Două (la mare distanță de timp una de alta), la care nu încetez să mă raportez, pentru că-mi afișează pe un ECRAN imaginar același semnal de atenție.

În Dimineață pierdută de Gabriela Adameșteanu – ultimul rol al GINEI, în acel spectacol superb al Cătălinei Buzoianu la Teatrul «Bulandra», cum n-a mai fost altul și nici nu are să mai fie (exagerez, poate) –, GINA (Ivona), într-un moment de păguboasă și zadarnică disperare, îi spunea Tamarei Buciuceanu (croitoreasa familiei): «Cui să spui, Madam Delcă..., n-ai cui să spui...»



*Mă întovărășește, bântuindu-mă, această replică rostită de GINA de când era și de când nu mai este, pentru că, atâta vreme cât a trăit, GINA a fost pentru mine – esențial, definitoriu – cea căreia aveam cui spune. Asculta, înregistra, reacționa. Nu medita, nu răstălmăcea, nu pune la îndoială demersul, nu întorcea comentariul într-o direcție contrară intenției. Nu te bănuia de gânduri ascunse, pentru că ea însăși nu cunoștea perfidia. Era de o intransigență tăioasă, fermă, imparabilă.*

*A fost prietena mea cea mai dragă și de neegalat, din păcate abia în ultimii ei zece-cincisprezece ani. Poate că boala care a devorat-o a detașat-o de ideea de concurs și rivalitate. Am știut amândouă că am pierdut o grămadă de vreme când ne priveam doar cu coada ochiului – fără să știm ce pierdem. O grămadă de vreme de prietenie pierdută, pentru că n-a știut niciuna dintre noi a găsi un început înaintea bolii care reduce la tăcere orice absurditate...*

*Am aflat fiecare, într-un târziu, că «ai cui să spui... madam Delcă», chiar dacă, poate, ... puțin prea târziu...*

*A doua replică rostită de Gina, cu mult timp înainte de Dimineată pierdută, mă lovește și azi, din ce în ce mai des. Prin anii '70, în spectacolul Victimele datoriei de Eugène Ionesco, pus în scenă de Crin Teodorescu, GINA îi spunea lui Virgil Ogășanu: ...ții minte, eram tineri, nu murise încă nimeni...*

*Azi, când am început să-i cunoaștem pe toți cei care mor, am înțeles că nu mai suntem tineri și că deja am început să plecăm și noi, oricât n-am vrea să recunoaștem.*

*Gina a știut și a vrut să dispară când era încă tânără...*

*Mi-e un dor nesfârșit de cea căreia aveam oricând și mereu cui să spun..., ca nimănui altcuiva..."*

Irina Petrescu

20 august 2008

*„Cui să spui, n-ai cui să spui...” Un sentiment asemănător l-a încercat pe semnatul acestei cărți duminică, 24 august 2008. Trebuia să spun cuiva ce simțeam. l-am trimis atunci lui Răzvan Ionescu un e-mail, din care transcriu un fragment:*

*„Domnule Ionescu,*

*Mă aflu în etapa de corectură a ceea ce am scris despre Gina Patrichi...*

*Cum sunt spre final, trebuie să vă mulțumesc. Dar și să vă spun că, scriind, mi-am dat seama cât de nedreptățită a fost Gina Patrichi. E drept, viața și moartea le orânduiește Dumnezeu. Nu despre asta e vorba acum. A fost nedreptățită în teatrul în care a jucat. S-au montat acolo câteva spectacole cehoviene în care era obligatoriu să fie distribuită. Nu a fost. Cum, oare nimeni nu a observat ce mare actriță cehoviană era?*

*Din Ibsen, a jucat doar Hedda Gabler. Și era o actriță ibseniană de primă mână. Lucrul acesta s-a văzut la televiziune în spectacolele lui Petre Sava Băleanu. Doar la Cluj s-a întâlnit cu adevărat cu Shakespeare.*

*Am o scrisoare de la Lucian Pintilie, în care Maestrul își exprimă mirarea și regretul de a nu fi lucrat cu Gina Patrichi decât în D-ale carnavalului. În iureșul vieții, nu observăm evidențele. Și comitem greșeli ce nu mai pot fi nicicând reparate.”*

*Nici la Liviu Ciulei nu a jucat cât ar fi meritat. Păcat. Din nou, păcat.*

*A doua zi, am primit de la Răzvan Ionescu un răspuns. Comitetul impolitetea de a-l reproduce parțial. Nu i-am cerut permisiunea semnatului său de a face public conținutul, fiindcă mă temeam că mă va refuza. Dar e atâta omenie în ce scrie acolo*

*Răzvan Ionescu, încât ar fi de neiertat să nu o împărtășesc și celor ce citesc această carte. O fac, cu speranța că Răzvan Ionescu mă va scuza și mă va înțelege.*

*„Domnule Morariu,*

*Vă mulțumesc pentru mesaj. Mă bucur că v-am putut fi de folos și că, astfel, am avut prilejul să întorc, într-un fel, măcar o clipită din prietenia și tandrețea pe care Gina mi le-a dăruit. În rest... știu foarte bine ce spuneți. Sunt foarte rare cazurile când teatrul nu nedreptățește. Chiar și în cazul marilor actori, nu doar în cazul celor ce au dorit să fie și nu au fost. Dar pentru asta nu e vinovat teatrul, ci oamenii... Bine măcar că există cazuri, cum e și cel al Ginei Patrichi, când artistul, pe lângă că și-a câștigat un loc în inima celor ce le-a adus bucurii, a reușit să lase ceva în urmă, în ciuda prostiei și micimii unora dintre semenii... V-ați gândit vreodată la ce a jucat Ileana Predescu sau Irina Petrescu, sau la ce actori de mare dramă ar fi putut fi Ștefan Mihăilescu-Brăila, Dem Rădulescu ori Virgil Ogășanu?... Sau la ce ar fi putut juca și n-a jucat Emil Botta? În plus... suntem români, iar una dintre caracteristicile noastre este de a ne asasina pe noi înșine. Măcar de ar fi vorba despre o sinucidere..., dar e departe de așa ceva!*

*În sfârșit, mă bucur că în librării și în biblioteci va mai fi o carte despre o mare actriță. La urma urmei, ce putea Gina să își dorească mai mult decât ca trecătoarea ei umbră de mister să fie «furată» uitării și ocrotită în pagini de carte? Sunt bucuros că am putut fi complice la acest rapt.*

Răzvan Ionescu

## 10. Ultimele spectacole

În anul 1988, Gina Patrichi va da curs invitației pe care i-o adresaseră regizorul Mihai Măniuțiu și Teatrul Național din Cluj de a juca rolul Cleopatrei în spectacolul cu piesa *Antoniou și Cleopatra* de William Shakespeare. Rolul era dificil, spectacolul îi impunea actriței prezența aproape neîntreruptă în scenă. Istovirea pe care o resimțea Gina Patrichi putea părea întrucâtva normală. Totuși, ceva îi spunea actriței că se ivise o problemă. Confirmată de medici la puțină vreme după succesul spectacolului clujean, chiar în momentul în care atât regizorul acestuia, cât și conducerea teatrului, dar și Gina Patrichi însăși se gândeau la un nou proiect. Pe care mai întâi viața, iar apoi boala și moartea l-au făcut irealizabil.

La un moment dat, situația devenise atât de critică, încât Ginei Patrichi i se interzisese să mai facă orice fel de efort. S-a impus ca, o perioadă, rolul ei din spectacolul *Dimineată pierdută* de la Teatrul „L. Sturdza-Bulandra” să fie preluat de actrița Leopoldina Bălănuță. Dar Gina Patrichi nu s-a dat bătută și a luptat cu propriile-i limite. A revenit pe scenă, și-a reluat rolul din spectacolul Cătălinei Buzoianu, a izbutit, după 1989, chiar să îl imprime pentru Televiziunea Română. Ca și pe cel din spectacolul *Romeo și Julieta la sfârșit de noiembrie*.

Îndată după Revoluția din decembrie 1989, Teatrului „Bulandra” i se redeschideau perspectivele turneelor în străinătate, ale reluării carierei sale internaționale. Cel mai adecvat spectacol pentru o asemenea revenire era, neîndoindu-se, cel cu *Hamlet*, regizat de Alexandru Tocilescu, ce avusese premiera la 30 noiembrie 1985. Teatrul avea șansa de a ajunge la Londra și a reprezenta capodopera shakespeariană pe scena Lyttleton a Teatrului Național și apoi la Londra. Se ivise între timp un impediment neașteptat și dureros. Starea sănătății actriței Ileana Predescu, care jucase la premieră și multe reprezentații după aceea rolul reginei Gertruda, se deteriorase, astfel

încât nu-i permitea să facă deplasarea. A înlocuit-o după un număr de repetiții-record Gina Patrichi. Care a tratat totul cu seriozitatea cu care trata fiecare premieră. Astfel încât prezența ei alături de Ion Caramitru, Ion Cocieru, Marcel Iureș, Ion Besoiu, Mihai Cafrița, Ion Lemnaru, Gelu Colceag, Cornel Scripcaru, Paul Chiribută, Constantin Drăgănescu, Doru Ana, Petre Gheorghiu, Mariana Buruiiană, Luminița Gheorghiu și toți ceilalți din distribuție a fost un mare succes. În Anglia și în Franța.

Iar *Hamletul* lui Tocilescu, al lui Caramitru, al celorlalți actori de la „Bulandra”, *Hamletul* care devenise între timp și al Ginei Patrichi a fost un triumf. O demonstrează cronicile apărute în ziare precum *Daily Mail*, *The Independent* ori *Sunday Times*. În acesta din urmă, se putea citi că „viziunea lui Tocilescu trădează o apropiere fierbinte, vie de text, are o amprentă empatică nouă, ca și cum actorii s-ar fi întâlnit acum pentru întâia oară cu piesa. Da, este o viziune croită sever, expresionist... Textura complexă a piesei strălucește încă neștirbit și lungile seri sunt impregnate de fine analize artistice și intelectuale, pline de durere, emoție și puternice sentimente omenești”.

În *The Irish Times* se scria: „Ce vezi este deseori un spectacol extraordinar, prin modul de care se folosește de politic, de sensul lui ca regim falimentar, dar cea mai mare forță o degajă când se apropie de lucrurile cele mai profunde. Nu capcanele tiraniei îl interesează cu adevărat pe Tocilescu, oricât de atent le subliniază, ci dezintegrarea personalității sub povara unei astfel de tiranii.”

Nu a trecut neobservată și necomentată evoluția Ginei Patrichi în rolul Gertruda. Pentru criticul de la *The Observer*, „Gina Patrichi, în rolul mamei lui Hamlet, exprimă calm matern și autoritate”. *The Sunday Times* a apreciat scena Hamlet–Regină, pe care a calificat-o drept „o revelație”.

După mărturia lui Ion Caramitru, publicată în 1994 în săptămânalul *Expres*, Richard Eyre, care a văzut spectacolul cu *Hamlet*, ar fi vrut să vină, în 1993, la București, să monteze o nouă versiune a piesei și să o distribuie pe Gina Patrichi în rolul Reginei Gertruda. Nu a fost să fie.

Pe scena de la „Bulandra”, Gina Patrichi a mai avut timp să joace două roluri de mai mici dimensiuni în spectacolele *Forma mesei* și *Teatrul comic*.

*Forma mesei* a avut premiera la data de 8 decembrie 1991, în regia lui Ion Caramitru și scenografia lui Dan Jitianu. Piesa lui David Edgar e inspirată de revoluția anticomunistă din Estul european și se referă – după spusele Cristinei Dumitrescu din cronică publicată în nr. 3 din 1992 al revistei *Teatrul azi* și antologată în volumul postum *Cronici teatrale 1990–1998* (Fundatia Culturală „Camil Petrescu” și Revista „Teatrul azi”, București, 2006) – la „copleșitorul seism politic, social, uman, declanșat aici în 1989, fără a se fixa însă în datele concrete ale unui loc anume. Mai apropiată, poate, de imaginea pe care evenimentele au avut-o în Cehoslovacia, revoluția figurată în piesa lui Edgar reunește trăsături ale tuturor revoluțiilor, urmează mai curând firul problematic decât firul întâmplărilor. *Forma mesei* nu informează, nu acesta e rolul literaturii; nu despre Ceaușescu sau Stalin este vorba, nu Havel interesează, nu Gorbaciov este descris, cu toate că oricare dintre ei poate fi identificat, într-o măsură sau alta, în personajele piesei, în subtextul (ori chiar în textul) ei. Se vorbește despre vinovăție și inocență (fără ca rolurile să fie rigid delimitate), despre socialismul ideal și socialismul-crimă, despre minciună și adevăr, despre romantismul politic și cinismul politicii. Într-un fel, piesa e un moment al adevărului: sunt formulate, în sfârșit, întrebările pe care lumea – lumea liberă! – avea obligația morală să și le fi pus de multă vreme, întrebări ale căror răspunsuri lumea neliberă le știa demult, nu le-a dat, ci le-a trăit (le-a și

murit), le-a suportat, cărora până la urmă le-a supraviețuit”. Textul e considerat interesant, dar nu prea e o piesă de teatru.

În distribuția spectacolului, au fost actorii Claudiu Stănescu, Valeria Ogășanu, Cornel Scripcaru, Virgil Ogășanu, Victor Rebengiuc, Ion Cocieru, Gina Patrichi, Mihai Cafrița, Mihai Constantin, Maria Eremia, Petre Gheorghiu. Gina Patrichi a avut de interpretat un rol destul de inconsistent din scriitură, dar pe care prin talent, putere de concentrare, devoțiune l-a scos la liman.

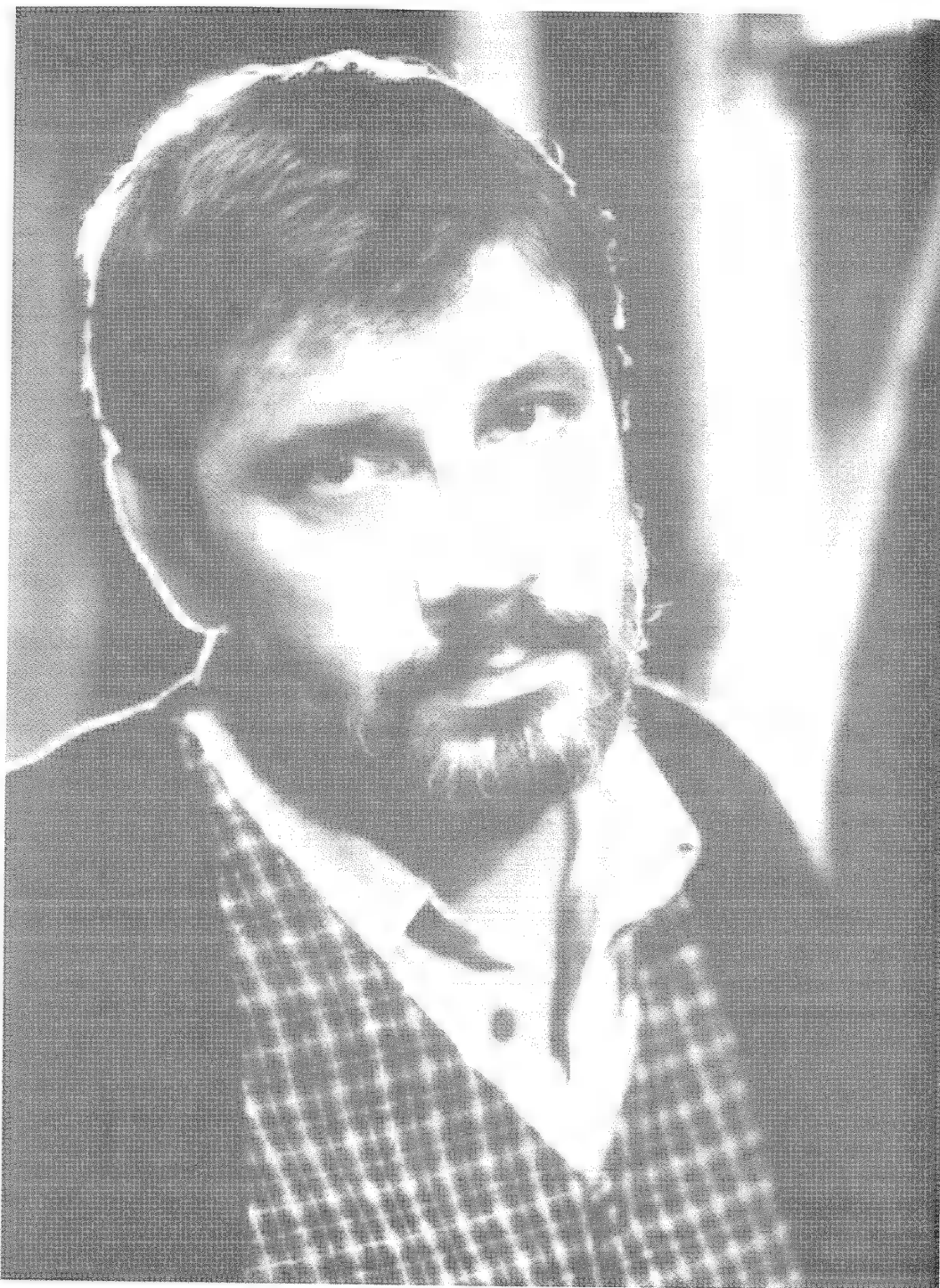
La 10 noiembrie 1992, la Sala Studio a „Bulandrei”, avea loc premiera spectacolului cu *Teatrul comic* de Goldoni. În regia inventivă, luxuriantă a lui Silviu Purcărete și în decorurile bogat-baroce ale lui Mihai Mădescu evoluau actorii Dan Aștilean, Ștefan Bănică, Ion Besoiu, Cristina Buburuz, Paul Chiribută, Luminița Gheorghiu, Mirela Gorea, Petre Lupu, Mariana Mihuț, Virgil Ogășanu, Oana Pellea, Irina Petrescu, Ileana Predescu, Victor Rebengiuc, Cornel Scripcaru, Răzvan Vasilescu – și, desigur, Gina Patrichi. Un rol de mici dimensiuni, realizat ca la gherghef, cu grijă pentru detaliu de marea actriță, convinsă că trebuie să-și îndeplinească misiunea până la sfârșit. Cu prețul oricărui sacrificiu.

Nu prea există cronici la spectacolul cu piesa *Teatrul comic*. Din cea apărută în nr. 11–12 din 1992 al revistei *Teatrul azi*, cronică semnată de Alice Georgescu, aflăm că preferința marcată pentru imagine a regizorului Silviu Purcărete, imaginea fiind înțeleasă ca „element esențial în spectacol, ca dominantă căruia toate celelalte componente (inclusiv textul dramatic) sunt ținute să i se supună necondiționat, intră în vizibil conflict cu demersul lui Goldoni, ce țintea, între altele, la restaurarea cuvântului în teatru”. Mai departe se spune că «la incandescența inspirației contrariile se pot topi într-o armonie nouă, neașteptată. Din păcate, această sinteză, pe cât de tulburătoare, pe atât de riscantă, se produce rar. În spectacolul Teatrului «Bulandra» nu s-a produs. De astă dată, în loc să se pună reciproc în valoare (așa cum se întâmplase în urmă cu ani în spectacolul *Piațeta*, montat la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț tot de Silviu Purcărete, nota n., M.M.), Goldoni și Purcărete s-au diminuat reciproc. Somptuos-picturalele imagini scenice, rezultate din bunul-gust al scenografului Mihai Mădescu și din știința regizorului de a compune cu rafinament cadrul și de a-l lumina, nu au nimic a face cu textul; dimpotrivă, îl sufocă... În plus, arhitectura ritmică a mizanscenei se arată în suferință: vreme de trei sferturi de oră (din cele șapte sferturi cât durează), spectacolul parcă tot se pregătește să înceapă; iar când, în fine, a început și aștepti continuarea – se termină. E drept, insatisfacțiile sunt în parte compensate de momentul final, care nu e numai foarte frumos, ci și purtător de sens: în scena pustie, scăldată într-o dulce lumină vesperală, au rămas doar, zburătăcind neajutorat, câțiva porumbei, simbol al artei, al unei lumi ce moare încet sub ochii noștri inutil înlăcrimați.»

Din varii motive, atât *Forma mesei*, cât și *Teatrul comic* s-au jucat de puține ori. Vremurile erau încă tulburi, preocupările oamenilor nu prea erau centrate asupra scenei de teatru, ci asupra celei a vieții, a străzii. Se petrecea ori începea să se petreacă o nouă „facere a lumii”. Sau o refacere a ei. În sensul revenirii la normalitate.

Gina Patrichi va mai reveni pe scenă, dar nu pe cea de la „Bulandra”, ci pe cea a Teatrului „Odeon”, la 31 ianuarie 1994, când a primit din partea UNITER Premiul de excelență. A făcut-o cu emoție și demnitate. Ovaționată de o sală întreagă, de colegi de breaslă, de spectatori. Urmărită cu vibrație de milioane de telespectatori care priveau transmisiunea în direct a Galei UNITER de către Televiziunea Română. În martie, aceeași Televiziune avea să aducă vestea incredibilă a dispariției actriței. Era ziua de 14 martie a anului 1994.





Mihai Măniuțiu

## V. Invitată la Teatrul Național din Cluj

La data de 6 noiembrie 1970, în săptămânalul *Contemporanul* apărea una dintre primele luări de poziție referitoare la iconoclastul spectacol cu piesa *Regele Lear*, realizat pe scena Teatrului Național din București de regizorul Radu Penciulescu.

Articolul, semnat de – pe atunci – tânărul critic George Banu, începea cu un enunț de ordin general, ce conținea un adevăr de care cred că se cuvine să țină seama fiecare nouă montare a unei piese de William Shakespeare:

„Orice spectacol Shakespeare nu mai poate fi decât o ipoteză. În afara caracterului provizoriu determinat de acesta, montarea nu se justifică. Un spectacol Shakespeare își are chiar rațiunea de a fi în violența polemică. Dramaturgul cel mai viu al lumii pretinde această vitalitate. Jan Kott observa procesul de influență dublă: a lui Shakespeare asupra dramaturgiei și, invers, a acesteia asupra montărilor cu piesele lui.”

În ultimele rânduri, conchide:

„Când spectacolele lui Shakespeare sunt fără viață și plicticoase, atunci moartă este și dramaturgia ei [a țării], nu numai teatrul ei. Cu rezonanța unei asemenea răspunderi trebuie făcute aprecierile, emise judecățile, formulate adeziunile.”

Cu un spectacol excepțional, moment important în procesul de valorificare scenică a literaturii dramatice a lui William Shakespeare, avea să-și afirme vitalitatea, după mulți ani în care se aflate în penumbra vieții teatrale românești, Teatrul Național din Cluj-Napoca. E vorba despre *Antoniou și Cleopatra*, montare înfăptuită de regizorul Mihai Măniuțiu și care a avut premiera în seara de 26 noiembrie 1989.

Directorul de scenă avea deja pe fișa sa de creație câteva spectacole promițătoare, dar cel cu *Antoniou și Cleopatra* îl va confirma ca fiind dintre cei mai semnificativi regizori români contemporani.

Peste ani, într-un interviu acordat Cristinei Modreanu și publicat mai întâi în revista *Adevărul literar și artistic*, iar apoi în cartea *Șah la regizor* (Editura Fundației Culturale Române, București, 2003), Mihai Măniuțiu avea să vorbească despre faptul că orice director de scenă serios se formează prin ani, că regia e, până la urmă, (și) o problemă de maturitate, de „vârstă”, cum spune el. Regizorul adăuga că, „în ciuda unor sclipiri sau a unor montări foarte bune, nu ajungi, înainte de treizeci și cinci-patruzeci de ani, să constitui o lume pe care s-o poți transmite mai apoi celorlalți”.

Avea dreptate Liviu Malița atunci când observa, în partea introductivă a studiu-lui consacrat interzicerii spectacolului cu piesa *Tulburarea apelor*, montat de Mihai Măniuțiu și care ar fi trebuit să aibă premiera pe scena Naționalului clujean în anul 1983, că regizorul a fost încă de la început unul care a incomodat (cf. *Viața teatrală în și după comunism*, EFES, Cluj, 2006, vol. I).

„Factura modernă a teatrului său și temeritatea intelectuală a tânărului regizor, proaspăt absolvent al Institutului de Teatru, care pusese deja în scenă *Perșii* lui Eschil, *Emigranții* de Mrožek, dar și muzical-enigmaticul *Afară, în fața ușii* de Wolfgang Borchert, stârnește resentimente imbatabil convertite politic. Aspiratia sa de a impune un alt stil de teatru, perfect sincron cu ceea ce se întâmpla dincolo de Cortina de Fier, este, găsită de unii inacceptabilă.”

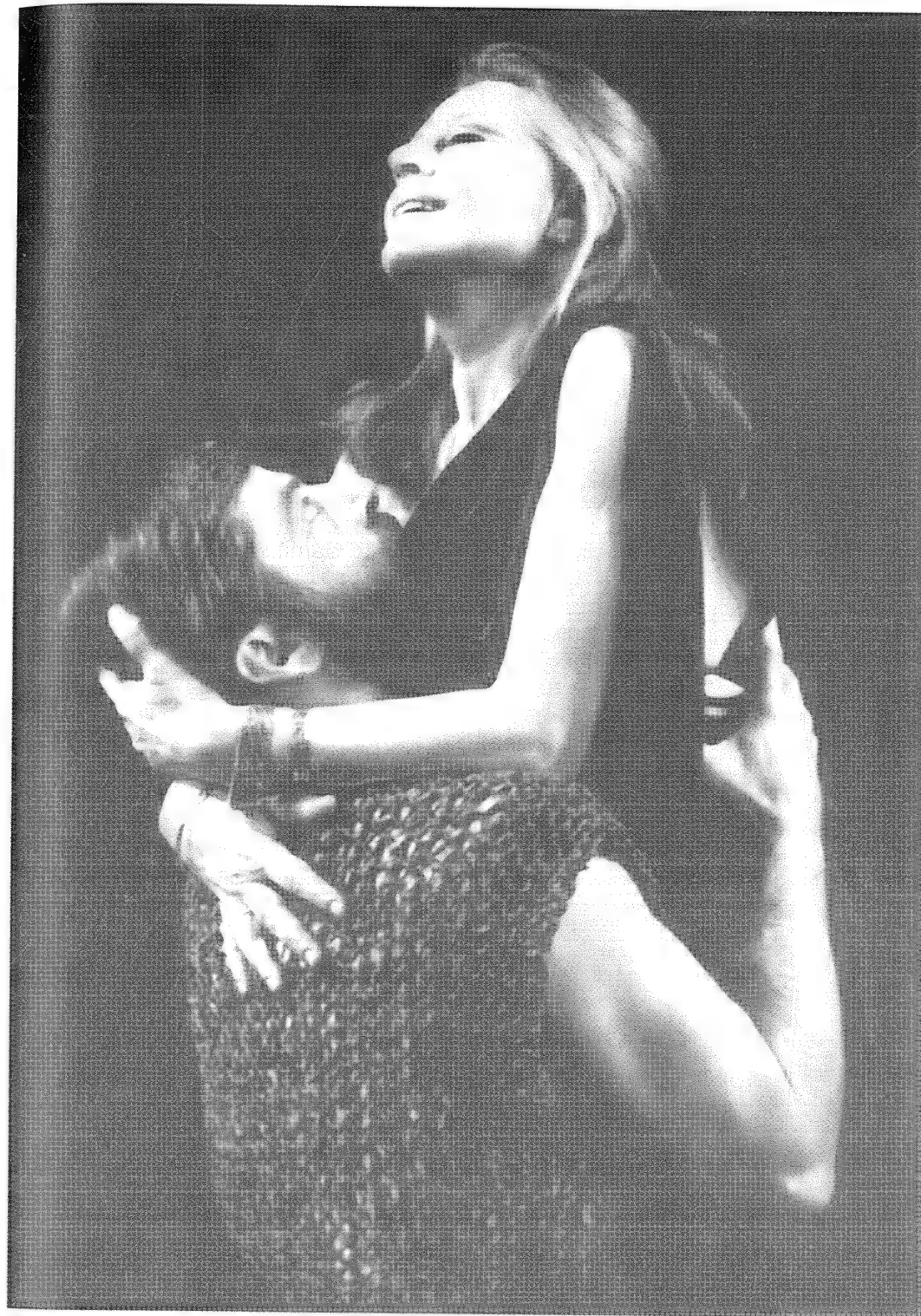
Cert e că, așa după cum arătam în cartea mea *Mihai Măniuțiu: Ipostaze esențiale* (Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2008), regizorul „și-a clădit prin ani un concept teatral propriu, bazat pe un solid eșafodaj filosofic, estetic și moral. El se manifestă prin spectacole ce au ca scop răscolirea conștiinței spectatorului, fiindcă, indiferent dacă montările purtând această semnătură se slujesc de ceea ce se cheamă *texte canonice* de literatură dramatică ori de adaptări, ele vorbesc despre confruntarea individului cu destinul propriu, dar și cu istoria, despre coliziunea cu misterele transcendenței. Mihai Măniuțiu e mereu deschis înnoirilor, dar totdeauna fidel crezului său artistic, în evidențierea căruia contează pe trăirea dusă la paroxism, pe subtil valorificata plastică a corpului actorului, pe înfăptuirea unor coplesitoare ceremoniale teatrale”.

Măniuțiu nu era la prima lui întâlnire cu creația lui Shakespeare. Cu câțiva ani mai înainte, montase pe aceeași scenă a Naționalului clujean *Macbeth*. E drept, el dorea inițial să însceneze *Macbett*-ul ionescian, dar, cum dramaturgul francez de origine română devenise indezirabil pentru regimul de la București, a făcut apel la ceea ce Genette numește *hipotextul*.

A urmat, tot la Cluj, *Îmblânzirea scorpiei*.

Shakespeare a fost o preocupare constantă în toată creația lui Mihai Măniuțiu. O dovedesc spectacolele sale, dintre care *Richard III* și *Richard II* sunt antologice – o dovedește volumul de eseuri *Cercul de aur*, publicat de regizor în anul 1989 la Editura Meridiane.

Semn că Măniuțiu, care nu se găsea de altfel la debutul său editorial, face parte din acea categorie de regizori a căror reflecție în spațiul teatrologiei e dintre cele mai valoroase. Asemenea lui Ion Sava, Crin Teodorescu, Radu Penciulescu, Liviu Ciulei ori Lucian Pintilie, Cătălina Buzoianu.

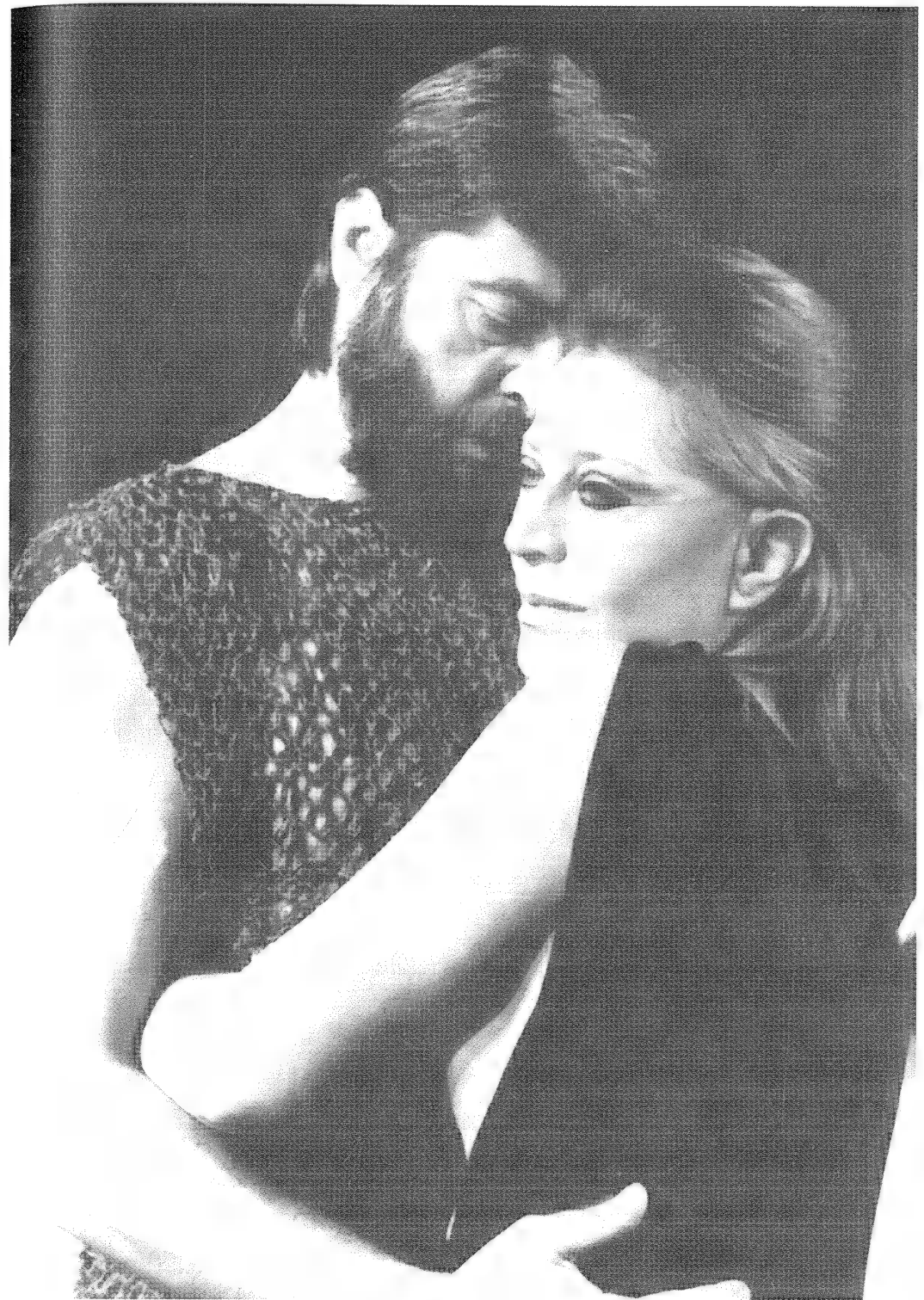




În „Argumentul” cărții sale, Mihai Măniuțiu scria următoarele: „Dramaturgia shakespeareană face parte din creațiile ce nu pot fi clasate: ea e neîntreruptă facere, e zămislire continuă, împărtășită de cei care-i dau viață scenică sau mediteză asupra ei. Prestigiul aproape fără egal de care se bucură pare a se întemeia tocmai pe faptul că, în mult mai mare măsură decât oricare altă operă, ea comunică interpreților săi sentimentul benefic și prețios că sunt, fiecare în parte, încă un *mod-necesar-de-a-fi* al ei.” Mai departe, regizorul nota: „Practica regizorală l-a învățat pe autorul cărții de față că opera marelui elisabetan posedă în cel mai înalt grad calitatea intensității, că solicită întotdeauna luciditatea aceluia care se apropie de ea, luciditate ferită de orice idolatrie paralizantă, sporindu-i consecvent domeniile libertății interioare și hrănindu-i cu generozitate libertatea fanteziei. Nimic din ceea ce îngreunează spiritul, nimic din ceea ce-l vlăguește nu este propriu teatrului shakespearean. Morala ce se desprinde din substanța sa atât de densă ar putea fi aceasta: nu trebuie să vrei, ca om, mai mult decât îți este dat (a-ți cunoaște limita te arhitectează lăuntric), dar, pentru a afla că ești și poți, trebuie să vrei imposibilul (ispita frângerii limitei fiind esențială naturii noastre). A-l cunoaște pe Shakespeare înseamnă a nu abdica de la acest imperativ al neconținutei frământări.”

Pentru a mai afla odată că „este” și că „poate” ca artist, acest regizor – pentru definirea personalității căruia mi se pare perfect adecvată sintagma *răscolire problematică*, a cărei punere în circulație o datorăm lui Camil Petrescu – a făcut apel la piesa *Antoniou și Cleopatra*. Deși n-a fost prea apreciată în epoca scrierii sale, poate și din pricina recurenței excesive a subiectului, *Antoniou și Cleopatra* înseamnă – în opinia lui Haig Acterian (cf. *Shakespeare*, Editura Ararat, București, 1995) – „întâiul pas spre o descătușare a poetului din acțiunea dramatică, din logica rece a tragediilor sale. Libertatea pe care vrea să și-o ia, fantezia mereu în prefacere a lui Shakespeare se observă în ruperea continuă a acțiunii, în îmbrățișarea dintr-odată a mai multor acțiuni, în revenirea la o tehnică părăsită de multă vreme, fresca dramatică. Nici nu începe să se închege o acțiune, că autorul ne silește s-o părăsim. Din această cauză, o superficială vedere ar socoti metoda nouă a lui Shakespeare drept o slăbiciune și ar refuza să socotească această piesă printre cele mai bune; ar fi o greșeală față de tot ce va urma în nepuizabila creație shakespeareană. *Antoniou și Cleopatra* este un prim pas de eliberare poetică; o subtilă decadentă dramatică răsplătită de senzații poetice. Drama suferă o lipsă, în schimb poezia câștigă insinuări. Tema tragediei este nehotărârea lui Antoniu între *patimă* și *datorie*. Sentimentele șerpuiesc de la Cleopatra la Antoniu cu delicatețea adânc vorbitoare de nuanțe moderne în iubire. Căldura sufletească a autorului risipește de-a lungul scenelor Cleopatrei un *spațiu poetic*, foarte puțin apreciat de critica grosolană și atentă în fața emoțiilor tari din Shakespeare. Nu ajunge să se declare că este vorba în această tragedie de un *égoïsme à deux*; sensibilitatea excepțională a acestei tragedii este un caz unic între celelalte tragedii; arta lui Shakespeare atacă o gamă bemolată și rafinată.”

De toate aceste calități ale piesei a ținut cont regizorul în spectacolul de la Naționalul clujean, în distribuția căruia figurau actorii Anton Tauf, Radu Amzulescu, Octavian Lăluț, Ion Tudorică, Gelu Bogdan Ivașcu, Paul Basarab, Marius Bodochi, Călin Nemeș, Eugen Nagy, Victor Nicolae, Petre Băcioiu, Viorica Mischilea, Melania Ursu, Maria Munteanu, Miriam Cuiubus, Ileana Negru, Ion Marian. Pentru rolul Cleopatrei, a fost invitată în spectacol Gina Patrichi, pentru concepția decorului a fost poftit Mihai Mădescu, în vreme ce costumele erau semnate de Nadina Scriba.



L-am rugat pe regizorul spectacolului să rememoreze felul în care a decis s-o invite pe Gina Patrichi în spectacol și ce a însemnat pentru el întâlnirea cu această mare actriță. Mihai Măniuțiu a avut amabilitatea de a scrie textul următor, pe care-l reprodus în întregime:

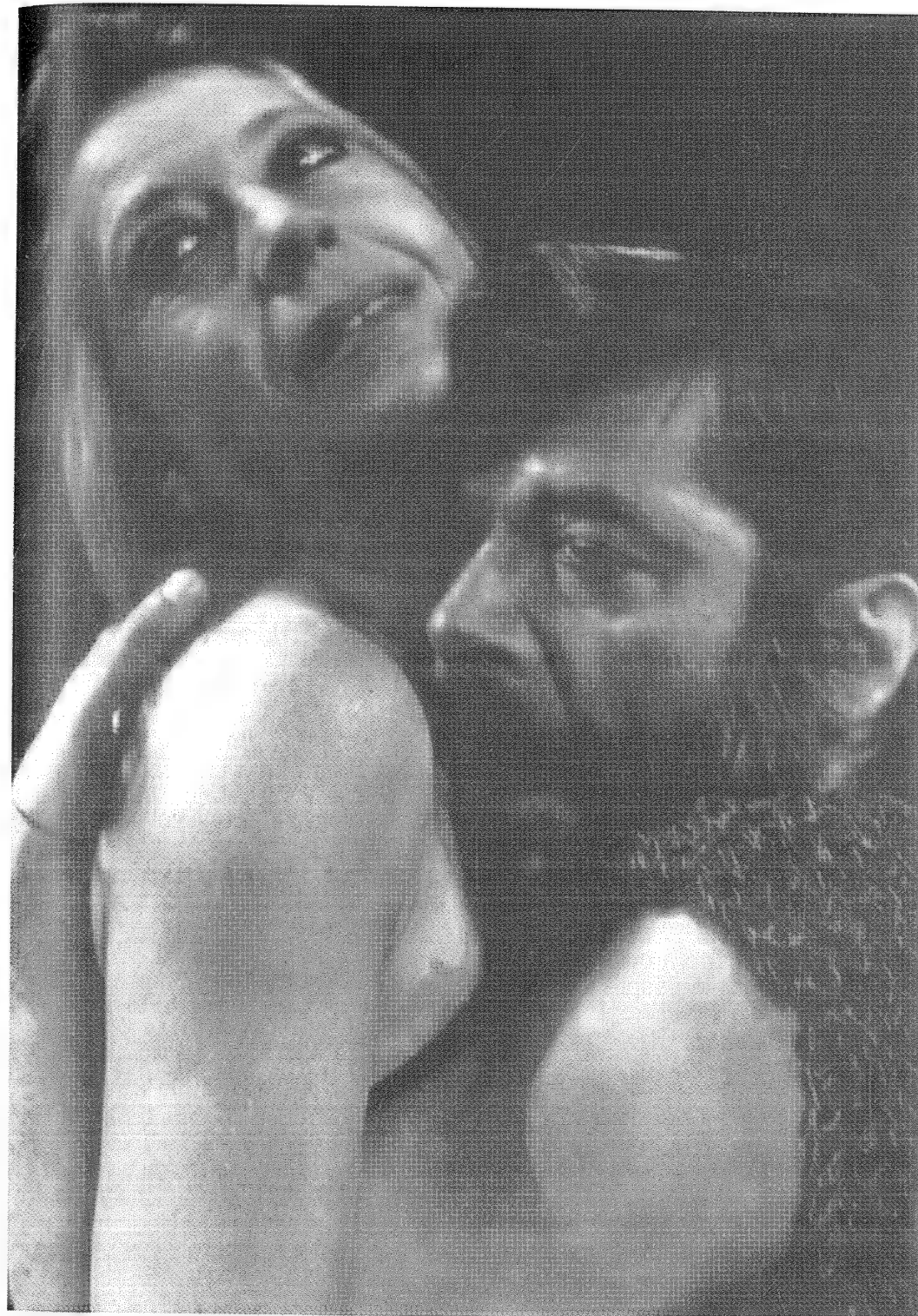
„1. Mă obseda, spre sfârșitul anilor '80, tema iubirii crepusculare. Voiam să pun *Antoniou și Cleopatra*. Și nu mi se părea că am alege. Gina Patrichi era *the once one*. Am rugat-o, așadar, pe buna mea prietenă Irina Petrescu, cu care lucrasem deja două spectacole (dintre care unul, *Tulburarea apelor*, interzis de cenzură – pentru detalii, cf. *Teatrul românesc în și după comunism*, ed. cit., nota n., M.M.), să pună o vorbă bună pentru mine. Gina a fost de acord să ne întâlnim. Am plecat la București și, după un spectacol la Sala Icoanei a Teatrului „Bulandra”, m-a primit în cabina ei. Când am intrat, ea se demachia și-mi fixa, cu ochii ei magnetici, imaginea în oglinda triplă din fața sa. I-am spus că aș dori să joace Cleopatra. Atât. N-a spus nimic și, după un timp, continuând să se demachieze, s-a întors spre mine. M-a privit cu intensitate preț de șapte sau zece secunde, după care a zis: *Da*. Și spectacolul s-a făcut. Gina avea ochiul vizionar și a știut că întâlnirea noastră nu va rămâne fără consecințe...

2. Gina era un partener absolut în lucrul cu regizorul. Nimic nu-i era indiferent, nu exista cel mai mărunț lucru care să n-o intereseze. Gina era, în chipul cel mai firesc cu putință, o înaltă școală de studii pentru un regizor. Am făcut școala din nou – de astă dată însă, într-un nesmintit regim de plăcere. De la ea am învățat, cred, că tensiunile în teatru, dacă știi să le trăiești, sunt un alt fel de desfătare.

3. Îmi amintesc deseori vibrația magnetică a vocii ei. Prezența ei crea un mediu straniu; aerul era, uneori, extrem de rarefiat, și, cu toate astea, respirai mai bine, mai plin. Gina era magică. Și Toni [Anton Tauf], și Marius [Marius Bodochi], și Radu [Radu Amzulescu], și eu respiram în aura pasionalității ei. Eu, cel puțin, eram *îmbibat* de ea ca de un parfum puternic, familiar și, totodată, exotic, care-mi pătrunsese în toți porii. Cred că și ceilalți actori țineau la ea sau o iubeau. Era dificil să i te sustragi...

4. Am scris odinioară despre Gina câteva rânduri...care spun tot ce simțeam pentru ea. Iată-le:

*Nu-mi pot închipui apropierea de Gina Patrichi altfel decât având caracterul unei inițieri: la început, a o cunoaște pe actriță pare oarecum ușor, deoarece ești dominat de senzația că ea ți se dezvăluie de bună-voie și pe de-a-ntregul, consumându-se într-o clipă, ca o explozie, în toată adâncimea sa, că e doar o voluptuoasă emanație a ei însăși, că există și creează numai pentru a răspândi în jur un farmec impregnat de senzorialitate difuză și exaltare vitalistă. Dar, abia pătruns în această atmosferă de rară frenezie în care ființează actrița și care te face să respiri odată cu ea, comunicându-ți totodată tensiunea nefirească, aproape continuă, cu care se produc mișcările-i lăuntrice, presimți, dincolo de acestea, un teritoriu nebulos și fecund, încetoșat și vertiginos, care te încredințează că ai pornit într-o aventură dificilă. Ești însoțit aici de sentimentul unei instabilități fundamentale, în care lucrurile, stările, cuvintele își pierd aspectul comun și în care succesivele lor prefaceri îți revelează condiția ascunsă a Ginei Patrichi – și anume aceea de a fi o necunoscută, o străină, care se îndepărtează infinit de tine chiar în momentul când credeai că vei reuși s-o atingi, să te lași cucerit de ea și s-o câștigi la rândul tău. Dinamismul euforic al naturii ei îți joacă o enormă festă, iar asta se întâmplă nu pentru că actrița ar urma instinctiv sau conștient o strategie a seducției, vrând să scape și să te năucească, ci, pur și simplu, din pricină că ea își scapă chiar și ei însăși,*





febrilă și nestăpânită, ferindu-se astfel de orice aproximare superficială a sa, refuzându-și contururile preștiute, lunecând din cadrul fix al oglinzii în care intenționai să-i prinzi imaginea. Gina Patrichi se smulge neconținut din sine însăși, și această exultantă fugă de tot ce ar putea-o cuprinde și închide ține de miezul personalității sale și e o garanție a autenticului: febra insatisfacției trăite în exces, până la beție, ajunge la contrariul său și devine maximă potență creatoare.

Portretul real al Ginei Patrichi ar putea fi compus numai în felul unei fotografii mișcate (interminabile însă, și vibrânde) în care fiecare dintre imaginile componente, ce se dislocă și merg totodată una din cealaltă, ar fi icoana unui alt chip, semnul unei alte existențe și hieroglifa unui alt început. Actrița e totuși îndreptățită să spună, cu orice prilej, eu însămi, și să se afirme ca atare în toate manifestările ei, deoarece posedă cheia pluralității sale și stăpânește perfect (în sens structural-intim) trăsătura comună a acestor atâtea chipuri, existențe, începuturi. Iar cheia și întreg secretul stau în neînfrânta ei dragoste de viață: nesuportând doar s-o consume și socotind sincer că, în fiecare clipă în care n-ar alimenta-o cu substanța, cu energia ei psihică, aceasta ar suferi o gravă diminuare, Gina Patrichi trăiește intens și delirant sentimentul că bucuria ei de a fi învează și îmbogățește arta în sine. Fragilitatea, pe care adesea o inspiră spectatorilor, nu e decât nimbul de neliniște în care se învâluie dorința ei tenace și, în fond, pustiitoare de a da vieții mai mult decât privește. E limpede, așadar, că această dureroasă încântare, acest desfrâu de simțire, această nebunie frumoasă au la origine gustul sacrificiului. De aceea, în chip absurd, poate, dar imperios, în ce mă privește, asociez imaginea ficțională cea mai adâncă a Ginei Patrichi fantasmei barbiliene a lui Nastratin, care, sfânt trup și hrană sieși, rupe din el spre a dăinui în durata pură a unei creații (autoîncarnări) fără odihnă.

Iulie, 2008

Mihai Măniuțiu

(Textul acesta a apărut pentru întâia oară în cartea lui Mihai Măniuțiu *Cercul de aur*, ed. cit. – nota n., M.M.)

„Dragoste de viață”, „dorința pustiitoare de a da vieții mai mult decât primește”, „energie psihică” sunt sintagme ce pot fi altfel decodate dacă precizez că, în momentul în care Gina Patrichi a decis să dea curs invitației lui Mihai Măniuțiu de a juca în spectacolul *Antoniou și Cleopatra*, actrița începuse lupta cu o boală necruțătoare, în fața căreia n-a vrut niciodată să se predea.

Recitind ceea ce a publicat Mihai Măniuțiu în anul 1989, când, fără îndoială, regizorul avea știință despre lupta Ginei Patrichi, mă simt oarecum îndreptățit să trimit din nou la mărturisirea pe care mi-a făcut-o unul dintre foștii colegi ai marii actrițe de la Teatrul „Bulandra”, Răzvan Ionescu, actor care, conștient de faptul că ceea ce-mi istorisea depășea limitele admise ale posibilităților ființei umane obișnuite, mi-a împărtășit detaliul că a avut oarecare ezitări în a pune povestea pe hârtie. Pentru omul obișnuit, miracolul pe care-l săvârșea și al cărei protagonistă era Gina Patrichi pare incredibil. Totuși, o mare actriță săvârșește și miracole.

Așadar, se pare că, înainte cu ceva vreme, o manevră medicală deloc inspirată i-a afectat Ginei Patrichi una dintre corzile vocale. Atât de grav, încât respectiva coardă vocală devenise de nefolositor. Actrița era pe punctul de a nu-și mai putea exercita profesia. Lucru de neconceput. Salvarea i-a venit de la un medic, dar și dinspre propria voință, din dragostea ei de viață și de profesie. Medicul cu pricina i-a prescris Ginei Patrichi un program recuperator, un sistem de exerciții,



o modalitate de concentrare a psihicului, în momentele de grație când ea se afla pe scenă, în spectacole, dar și la repetiții, metode ce au făcut astfel, încât respectiva coardă vocală să-și reia în chip miraculos activitatea. Era împlănită de Gina Patrichi. Poate că, din punct de vedere medical, al practicii obișnuite, a ceea ce scrie în tratatele de specialitate, ceea ce mi-a relatat colegul și admiratorul Ginei Patrichi să fie de domeniul imposibilului. Pentru o actriță mare, în sensul în care înțelege Robert Cohen sintagma, dar și în felul în care a înțeles Gina Patrichi rostul ei pe Pământ, imposibilul a luat forma posibilului. Cred că Gina Patrichi a acceptat invitația lui Mihai Măniuțiu și pentru a-și dovedi sieși posibilitatea imposibilului. Dar și fiindcă nu putea rata marea întâlnire cu Shakespeare. Nu e vorba aici despre simpla împlinire a unui vis despre care a scris cândva o poezie Carl Sandburg. În cazul Ginei Patrichi, voința era dublată de calități excepționale, ce se cuveneau valorificate.

Cert e că, așa după cum scria Mihai Măniuțiu în textul reprodus mai sus, „spectacolul s-a făcut”, și nu oricum. A fost unul dintre cele mai izbutite spectacole ale stagiunii. Fapt consfințit de Premiul ATM pentru cel mai bun spectacol și premiul ATM acordat Ginei Patrichi pentru cea mai bună actriță. Montarea clujeană a fost înregistrată de TVR și difuzată pe post, regia de televiziune fiind semnată de Dan Necșulea.

Spectacolul de la Naționalul clujean s-a bucurat de elogi unanimi, venite din partea unora dintre cei mai exigenți critici teatrali, al căror profesionalism a fost adesea verificat în timp. Astfel, în *România literară* din 5 ianuarie 1989, Valentin Silvestru scria printre altele: „Una dintre izbutirile spectacolului e simplitatea sa expresivă și comunicativă. Pe platoul înclinat, sângerieu al scenei, spațiu nud unde se înfiripă și apoi se povârnesc destine, și în reverberațiile prelungi ale unui gong apar romanii; măreția lor e reală, dar, de îndată ce se isprăvesc discursurile și declarațiile de principiu, sunt divulgate, într-o lumină rece, ambițiile împăienjenite în intrigă, suspiciunea, ipocrizia.” Criticul observă un fapt esențial, simptomatic pentru importanța spectacolului, și anume că regizorul Mihai Măniuțiu scoate povestea de iubire dintre Marc Antoniu și Cleopatra „din regimul de dramă pasională, implantând-o în ambianță politică. Motivația Cleopatrei, regina Egiptului, pentru repetatele-i trădări față de iubitul Marc Antoniu e și ea politică. Nu-l va înșela pe bărbat, dar pe cuceritorul roman da (așa după cum s-a și întâmplat în realitatea istorică)”. Valentin Silvestru conchide: „Ordonând și focalizând într-o concepție unitară componentele multiple al spectacolului, alcătuind cu îndemănare grupurile..., structurând interesant tipurile, regia de artist a lui Mihai Măniuțiu a săvârșit o faptă de creație relevabilă.”

Dacă Valentin Silvestru aprecia meritul lui Mihai Măniuțiu de a fi izbutit să trateze tragedia lui Shakespeare într-un registru mult superior din punct de vedere ideatic, adică luând distanțe majore de cel al tragediei cu caracter pasional (astăzi s-a spune, probabil, în stil *telenovelistic*), într-un articol intitulat *Puterea omenescului*, publicat în *Tribuna* nr. 6 din 9 februarie 1989, Ion Cristoiu observă că regizorul a evitat cu artă o altă primejdie, cea a „contemporaneizării” excesive. „Mă gândeam, urmărind admirabilul spectacol cu *Antoniu și Cleopatra* de pe scena Naționalului clujean, cât talent i-a trebuit lui Mihai Măniuțiu pentru a evita o contemporaneizare forțată. Textul shakespeareian, cu eterna împărțire și reîmpărțire a lumii între cei puternici, cu bărbați care se însoară în scopuri politice și neveste care pornesc acțiuni militare, fără ca soțul s-o știe, oferea din plin posibilitatea unui spectacol care să facă cu ochiul spectatorului fascinat de rubricile externe ale ziarelor. Mihai

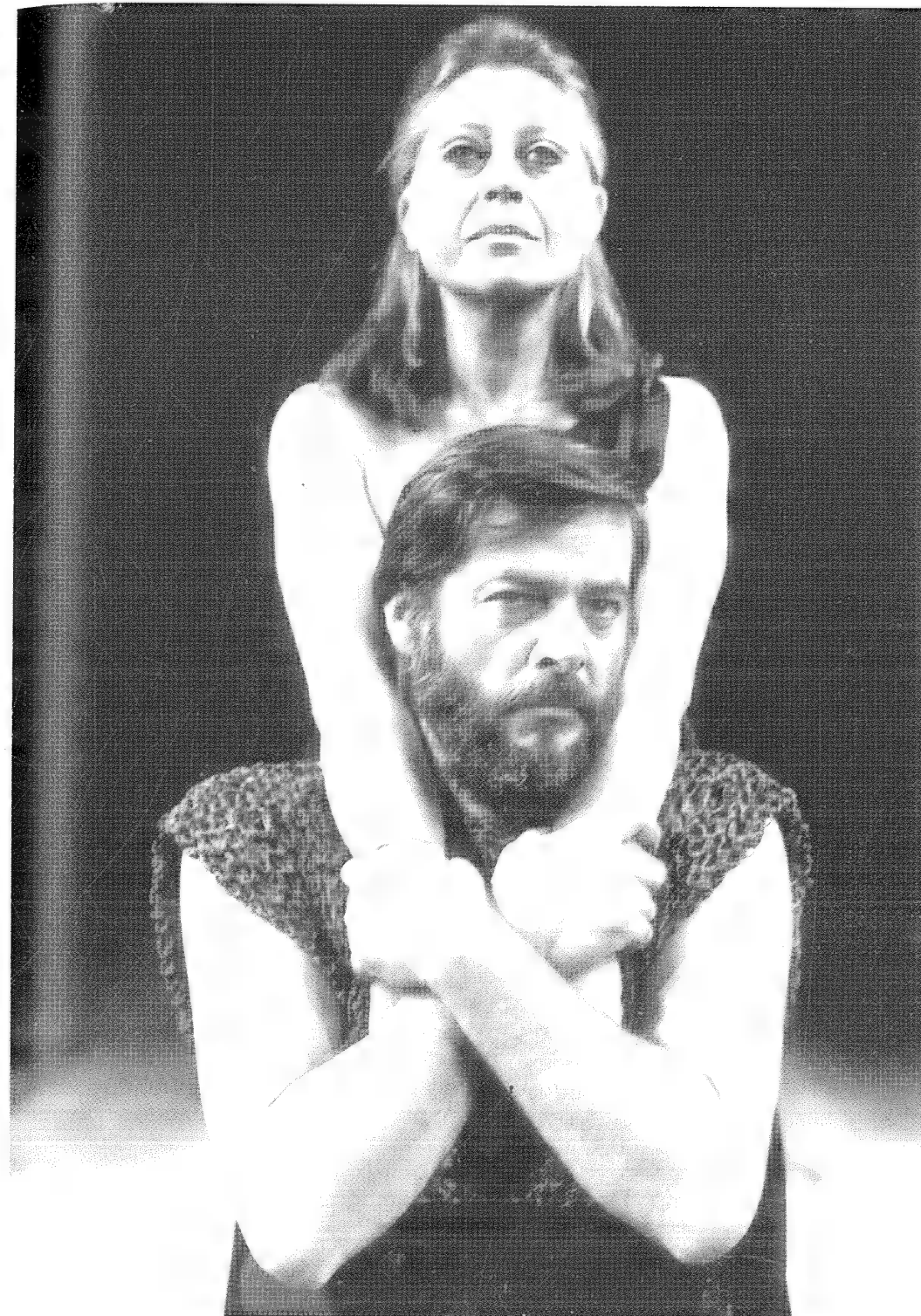




Măniuțiu a ocolit abil această capcană întinsă tinerilor regizori, promoție de promoție, de capodoperele dramaturgiei universale. El a înțeles că modernitatea piesei stă în adevărul ei general-uman: puterea omenescului asupra atotputernicilor lumii. Acestei lecturi îi este subordonat întregul spectacol. Mă mulțumesc, din imposibilitatea unei prezentări exhaustive, la doar câteva elemente. Scena e goală, pentru a lăsa liberă dezlănțuirea sentimentală, dar și pentru a sublinia că eroii, astfel lipsiți de fastul oficial, sunt în primul rând oameni. Datele de cronologie istorică sunt sugerate discret, atât cât e nevoie pentru a reliefa că în tot timpul acestei iubiri dintre cei doi fața lumii se schimbă din temelii. Marile decizii se iau în împrejurări mărunte: la popice, la un chef, cu iubita în brațe.

Poate că tocmai detaliul concepției unitare remarcat și de Valentin Silvestru, organicitatea cu totul specială a montării să fi fost de natură s-o determine pe Florica Ichim să scrie pentru *România liberă* (ediția din 7 februarie 1989) o cronică mult ieșită din tiparele ori poncifele genului. Fără a respecta etapele sacrosancte ale unei cronici *comme il faut*, Florica Ichim subliniază coerența ideogramei teatrale realizată sub conducerea regizorului Mihai Măniuțiu, o ideogramă ce nu-i mai permite criticului să-și segmenteze cronica în binecunoscutele etape – text, regie, aprecieri asupra jocului actoricesc, comentarii asupra scenografeii. Citez, așadar, un amplu fragment din articolul Floricăi Ichim:

„Recenta punere în scenă a dramei istorice shakespeariene *Antoni și Cleopatra* poate, într-adevăr, stârni interesul și adeziunea publicului, căci este un spectacol care mustește de viață, viață bogată în trăiri și evenimente, cărora regizorul Mihai Măniuțiu le-a dat strânsă unitate. El divizează proporțional această unitate între interesul emoțional și elementele de natură politică, subliniază sau restrânge, dar păstrează consecvent raporturile dintre personaje, caracterizând bogat pe cele centrale, bineînțeles cu sprijinul de talent și inteligență al celor doi interpreți, Anton Tauf și Gina Patrichi. În cele patruzeci și două de scene câte are drama *Antoni și Cleopatra* este o aglomerare de întâmplări istorice și sufletești, perindare de personaje, alături de schimbări rapide de spațiu geografic, salturi în timp (poate ca în nicio altă piesă shakespeariană), fluctuații în acțiunile diplomatice și în soarta războiului dus între triumvirii romani – materie epică stufoasă, în organizare subterană surprinsă de regizor și stăpânită în consecință, spre împlinirea lecției morale și comunicarea ideii istorice. Primul element organizatoric îl constituie decorul lui Mihai Mădescu. Acesta a închipuit o platformă sângerie, înclinată, adăugând doar câteva elemente caracterizante și oferă astfel un spațiu de joc liber pentru desfășurarea tumultuoasă. Și costumele Nadinei Scriba, de o mare simplitate – doar cu sugestii, ce trimit în timp istoric și arie geografică –, impun, de asemenea. Rămâne astfel loc pentru a ridica pe scenă una dintre «cele mai complete lucrări despre natura și paradoxurile dragostei din câte s-au scris vreodată», după cum nota un istoric literar contemporan. Este vorba, da, despre o patimă devoratoare, umbrită de bănuiala trădării, limpezită prin elanul dăruirii și aureolată prin moarte, dar este, în același timp, vorba, în spectacolul lui Mihai Măniuțiu, despre iubire de prieteni, despre trădarea acestora, despre iubire de țară și trădarea acesteia. Pentru că totul este riguros gândit și deci organizat, trăirile, fie ele și pasionale, au limpezime, direcțiile sentimentelor au precizie în cadrul unor destine cu sușuri și coborâșuri spectaculoase. Eroii își caută identitatea în acest suvoi de dragoste, diplomație, război și luptă pentru supremație, dirijat strâns pentru a conferi măreție și profunzime fiecărui sentiment. Mișcarea dinamică din acțiune și din relațiile dintre personaje străbate și în poziția spectatorului, a cărui stare de evaluare morală își are fluctuațiile ei, care o duc totuși la limpezire. Culoarele tabloului patetic sunt puternice. La fel este și emoția. Relația dintre acțiunea politică și moralitatea vie, esențială,



aici pusă sub semnul dragostei, dă dimensiunile tragediei lui Antoniu. În interpretarea lui Anton Tauf (aproape de nerecunoscut față de ultimele sale roluri), Antoniu va fi eroul nobil (prin trecutul de vitejie și prin forța luptei interioare), cu un defect tragic: patima pentru Cleopatra. Actorul dă acestui defect tragic atât incandescența sentimentelor, cât și profunzimea lor. De aici, structurarea specială a ideii de noblețe a eroului. Puține interprete ar fi putut da Cleopatrei un cumul de stări divergente așa cum izbutește Gina Patrichi, făcând din fiica lui Ptolemeu, incriminată de istorie și de lumea piesei, un personaj fascinant și credibil. Regizorul a făcut în așa fel, încât niciun personaj de plan secund să nu lase o impresie trecătoare, chiar dacă nu toți actorii au umplut integral locul oferit în economia spectacolului. *Antoniu și Cleopatra* de Shakespeare ne apare drept un gest cultural făcut de Naționalul clujean, o probă strălucită de maturitate artistică pentru regizor și un vârf de carieră atins de cei doi interpreți principali."

În cronică din revista *Familia* nr. 12 din 1988, Dumitru Chirilă notează: „Construind spectacolul pe ceea ce, de fapt, și textul propune ca direcție cardinală – povestea unei iubiri devastatoare –, Mihai Măniuțiu potențează și alte teme: cea politică (lupta pentru putere între triumviri este foarte bine radiografiată) și cea psihologică. Concurența acestor teme, întrepătrunderea și delimitarea lor produc polifonia spectacolului, natura sa complexă, formidabila combustie interioară care va conduce destinele eroilor spre o inevitabilă catastrofă tragică. Dar, până aici, cât zbucium, cât cheltuială de pasiuni, câtă încheștare, pe care le evidențiază pregnant și le pune în mișcare! Mihai Măniuțiu este unul dintre regizorii care *simt* shakespearean, dovedindu-se capabil să pună în mișcare *mecanismele* umane imparate de Marele Will. Scena pare mereu în centrul sau în așteptarea unei furtuni, foarte rar când cei ce o populează își îngăduie (sau ne îngăduie) momente de liniște, până și secvențele de dragoste ale protagoniștilor sunt întotdeauna încărcate de electricitate. Colaboratorii cei mai apropiați ai regizorului – scenograful Mihai Mădescu (decoruri), Nadina Scriba (costume), compozitorul Iosif Herțea și grupul de instrumentiști care i-au interpretat muzica, continuând, evident, cu interpreții și, mai ales, cu cei doi protagoniști Anton Tauf și Gina Patrichi – își au merite incontestabile în stabilirea parametrilor acestei realizări de vârf a actualului moment teatral, atât pe coordonatele sale ideatice, cât și pe cele estetice și stilistice."

Într-o cronică publicată în revista *Contemporanul* în cursul lunii decembrie a anului 1988, reproducă în cartea *Teatrul la timpul prezent* (Editura Eminescu, București, 1993), Dinu Kivu scria că spectacolul cu *Antoniu și Cleopatra* pare să reînnoade tradiția succeselor Naționalului clujean, readucându-l „în prim-planul vieții noastre culturale". E vorba, continuă criticul, despre „un spectacol de amploare", „plin de vitalitate", „cu destule pasaje de virtuozitate regizorală, actoricească și scenografică". Mai departe, Dinu Kivu nota că „Mihai Măniuțiu posedă astăzi un simț exact al gradării nuanțelor și al valorificării lor expresive, ceea ce face ca discursul său regizoral să fie mereu viu, captivant, încărcat de suspans".

În *Steaua* nr. 2 din 1989, Mircea Ghițulescu scria că, „purificând spațiul scenic de orice anexe ornamentale (decorul lui Mihai Mădescu nu ne propune decât un plan înclinat, parcă simbol al alunecării), reținând doar în costume vagi detalii de atmosferă (costumele, uneori explicite, alteori ezoterice, sunt semnate de Nadina Scriba), Mihai Măniuțiu creează un spectacol de o neobișnuită autenticitate tragică, a cărui dimensiune de valoare ni se pare a fi, înainte de toate, minuția construcției psihologice și o logică perfectă a dezastrului în evoluția personajelor".



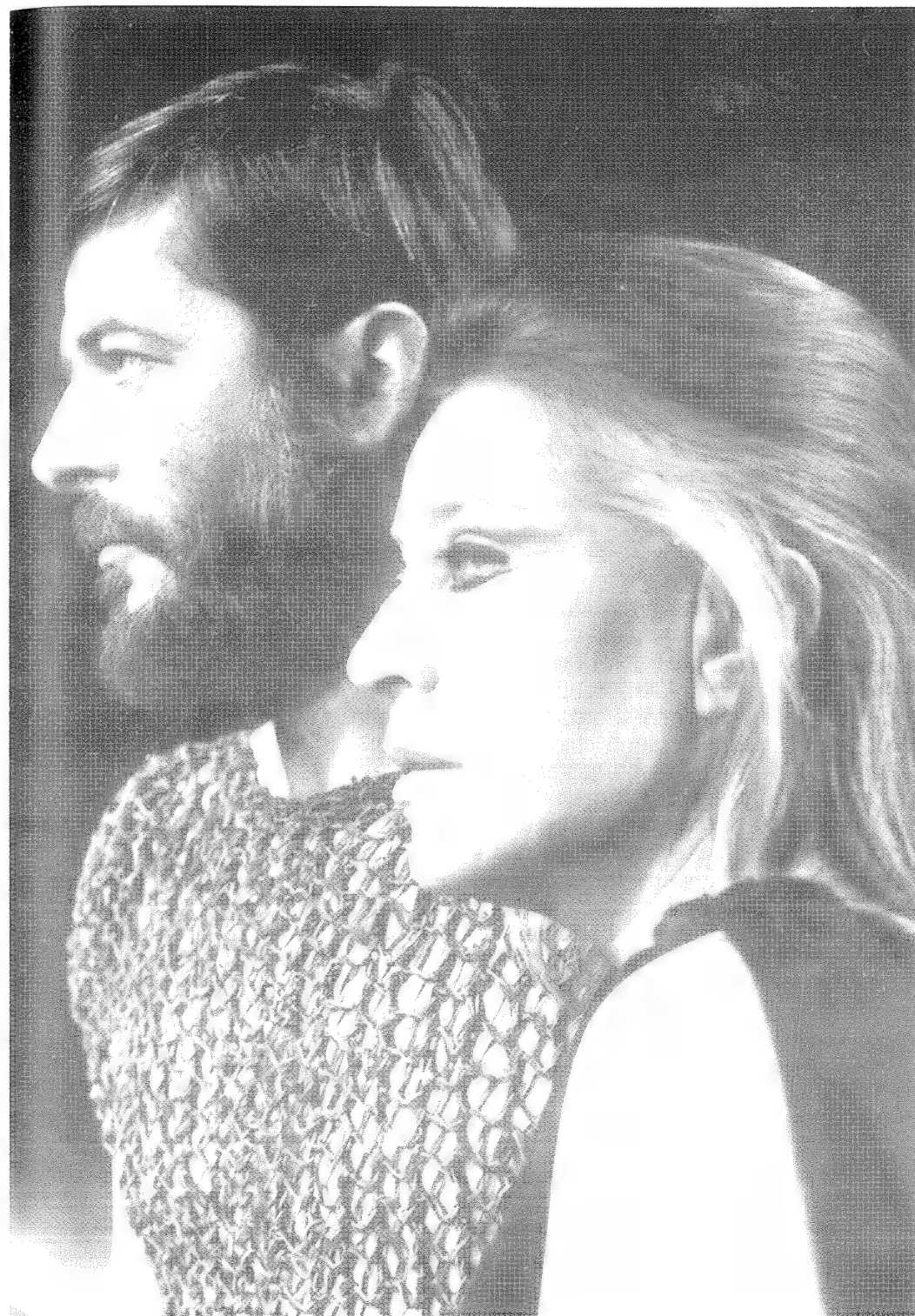


Considerațiile acestea sunt reluate de critic în *Cartea cu artiști. Teatrul românesc contemporan* (Editura Redacției Publicațiilor pentru Străinătate, București, 2004).

În *Flacăra* din 23 decembrie 1988, apărea o cronică intitulată *Evenimentul Shakespeare*, semnată de Valentin Tașcu. „Frumos spectacol – scria cronicarul –, stăpânit de o regie cu mari resurse teoretice și cu un joc pe măsura permanenței contemporaneității shakespeareiene. Mihai Măniuțiu lucrează mai întâi cu textul, tăind cu exactitate în favoarea sensurilor profunde ale piesei. Din retorica replicilor, deseori baroce în original, el păstrează nucleele care vorbesc clar despre facerea istoriei (în funcție de nasul prea lung al Cleopatrei), despre strălucirea și decăderea sentimentelor (și a curtezanelor), despre înfruntarea decadentei alexandrine cu spiritul pe-aproape de imperialitate al Romei de sfârșit de eră. Mai apoi, regizorul separă personajele, punându-i în față pe cei doi protagoniști și lăsându-le pe celelalte să îndeplinească o semnificativă *figurație specială* (inclusiv Octavian Cezar este tratat astfel). În cele din urmă, organizează scena, o compune sub o geometrie impecabilă, clarifică limitele dramei (ale spațiului ei), comandă un excelent flux de lumini (cu totul remarcabil acest element semnat de Ion Vușcan), strunește jocul discret și fin al sunetelor. Regia sa este o dovadă de mare profesionalism, reușind, chiar și în ciuda unor neconcordanțe de interpretare, să ofere un spirit de clară omogenitate spectacolului. Chiar admitând că Mihai Măniuțiu sacrifică pe alocuri tensiunile de efect ale piesei, este important că le potențează pe cele ale scenei, coeficientul ei de teatralitate fiind fără reproș.”

Revista *Teatrul* publica în nr. 2 din luna februarie a anului 1989 cronica intitulată *Principiul ordonator al orchestrației regizorale*, datorată lui Victor Parhon, din care decupez un amplu fragment:

„Citită azi, în traducerea riguroasă, chiar dacă nu și îndestulător de fluentă a lui Leon Levițchi – din cel de-al șaptelea volum al *Operele complete*, pe care se învrednicește să ni le ofere, printr-o strădanie demnă de toată lauda Editura Univers –, piesa șochează prin structura ei *excesiv* mozaicată, urmărirea oricât de atentă a părților (în succesiunea neîntreruptă, dar lipsită de *cauzalitate* directă a curgerii scenelor) permițând doar cu greu și numai aproximativ intuirea unei viziuni coerente asupra ansamblului. Pare că dramaturgul și-ar fi îngăduit capriciul de a fi dat textului său structura ambiguă a unui *puzzle* sau chiar a unui mozaic care, privit din unghiuri diferite, poate fi *citit* altfel, oferind imagini ce se refuzau unghiurilor anterioare. E de la sine înțeles că, mai cu seamă într-un astfel de caz, transpunerea și transfigurarea scenică au imperioasă nevoie de un principiu ordonator, pe care nu-l poate asigura decât alegerea unui anumit unghi de vedere, propriu unei viziuni regizorale integratoare. Acesta și e meritul principal al spectacolului clujean realizat de regizorul Mihai Măniuțiu, cu o impresionantă forță de orchestrare a întregului, capabilă să-i dezvăluie coerența lăuntrică, tocmai prin relevarea irepresibilului tumult de pasionalitate devastatoare, ce-și poate afla, în sine, nu numai cauza, ci și finalitatea. E o înțelegere profundă și, am zice, simpatetică a operei, *decupajul* regizoral – pe cât de imaginativ, pe atât de riguros motivat – preluând și reverberând, o dată cu semnificațiile textului și bogăția sugestiilor lui conotative, ce se vor dispune și ordona parcă prin forța atracției lor într-un adevărat câmp magnetic. Nu o simplă temă cu variațiuni, ci o simfonie a destinului (și predestinării!) se cerea transfigurată scenic într-un limbaj modern, străin de orice afectare retorică și poză romantică, dar capabil să-și asume, în schimb, diversitatea heteroclită a achizițiilor culturale, topindu-le în retorta alchimică a sensibilității contemporane. Mihai Măniuțiu propune tocmai un asemenea limbaj scenic, despovărat de



exerciții retorice și soluții prestabilite, căutându-și cu înrâncenată ardoare propriul adevăr și găsindu-și înconfundabilul sunet al autenticului în însăși această căutare, merită să nu se mulțumească niciodată cu înșelătoarea strălucire a stralului de semnificații la care totuși a reușit să ajungă. Tensiunea căutării regizorale, convertită în limbaj scenic, ia chipul interpretării actricești, obligate să-și respecte și să-și onoreze cu exemplaritate statutul său creator. Fiecare partitură actricească devine importantă, fiecare sunet și fiecare instrument care-l produce e necesar, fiecare scenă, aparent fără legătură cu tema centrală, se va dovedi capabilă s-o pună într-o nouă lumină, îmbogățindu-i resorturile motivaționale și reverberațiile semantice. În parcimonioasă elaborare a expresivității planurilor, ca și în savanta orchestrare a acestora, aptă să le facă a-și răspunde ca într-un discurs muzical polifonic, în insistenta revenire a ceea ce am putea numi laitmotivul pasiunii și al patimii devoratoare, ce nu se pot alimenta decât distrugându-și propriile resurse, până la extincția cuplului, și ea necesară pentru transmutarea lui într-un regim de semnificații simbolice, în capacitatea de a supraveghea deopotrivă și concomitent acuratețea stilistică a detaliului și expresivitatea funcționării lui în ansamblul din care face parte, Mihai Măniuțiu dă dovada excepționalului său talent regizoral, ajuns acum la o remarcabilă maturitate artistică. Nu trebuie să trecem ușor peste *cultura* acestui spectacol, peste ceea ce regizorul a reușit să cunoască și să aprofundeze privitor la psihologia vieții sociale și la spiritualitatea Antichității romane și egiptene, fulgurantele sale intuiții artistice hrănindu-se dintr-un studiu intens și temeinic. După cum nu trebuie să subestimăm meritele sale în revigorarea trupei, catalizată atât prin gradul înalt de dificultate al sarcinii artistice încredințate, cât și prin prezența în spectacol a unei mari actrițe a teatrului românesc de azi și dintotdeauna – *Gina Patrichi*.

Cu farmecul ei straniu – continuă criticul –, în care intră deopotrivă exuberanță și patos, tandrețe disimulată și ardere fără condiționare, Gina Patrichi întruchipează o Cleopatră de flacăra, putând chiar să uite uneori că e regină, dar neuitând niciun moment că e femeie și că dragostea ei nu se poate măsura decât cu lipsa de măsură a dragostei pentru Antoniu. Nimic nu e mult și nimic nu e destul în această dezlănțuire care-i implică toată ființa, adică orgoliul și feminitatea, inteligența și simțurile, povara de a se ști purtătoarea unui puternic mesaj de spiritualitate tradițională și abandonul firesc pe altarul dragostei împărtășite. Eclatantă fără ostentație, plină de zburdălnicii juvenile, dar și de retracilități calculate, sagace în urmărirea scopului și dezinteresată în clipa atingerii lui, dornică să fie ocrotită ca să poată ea însăși ocroti, dispunând de știința provocării și atătării simțurilor, ca și de arta de a nu le domoli niciodată, victimă a propriilor strategii și biruitoare abia prin moarte, Cleopatra Ginei Patrichi e compusă cu desăvârșită artă actricească și o impecabilă tehnică a dozării efectului scenic, situându-se astfel printre creațiile de vârf din palmaresul actriței. Inevitabil, scapă comentariului critic inefabilul gesturilor duse până la capăt, al privirilor împăienjenite de lacrimi, din dragoste sau ură, al țipătului înăbușit, nedoritor să-și dezvăluie întreaga bucurie a regăsirii și nici întreaga suferință a înfrângerii. Din toate acestea, țesute cu har, cu un har care e numai al ei, după cum numai a ei poate fi rostirea mușcată, împătimită, dureros de bucuroasă sau, dimpotrivă, nemărginit de tristă, abia ascunzându-și tristețea, actrița și-a creat un înconfundabil *stil de interpretare*, rafinamentul execuției fiind întotdeauna girat de autenticitatea și profunzimea trăirii. (Oare câți candidați la examenul de admitere la Institutul de Teatru n-ar fi bucuroși să-și încerce șansele în anul în care ar ști că *ia clasă*, pe lângă atâția profesori asociați de înalt prestigiu, și o simplă actriță ca Gina Patrichi?)

...Anton Tauf realizează, la rândul-i, în Antoniu, o veritabilă creație actricească, neînhibată, ci stimulată de creația Ginei Patrichi...

Dirijând cu mână sigură, cu tact și cu calm, dar și cu nervul necesar, una dintre cele mai dificile partituri shakespeariene, regizorul Mihai Măniuțiu dă o montare de referință a piesei *Antoniu și Cleopatra*, ale cărei numeroase secvențe antologice merită un comentariu detaliat. Creațiile actricești semnate de Gina Patrichi și Anton Tauf sunt, și ele, demne să figureze în orice antologie a teatrului românesc contemporan. Iar spectacolul reprezintă o dată importantă în istoria Teatrului Național din Cluj-Napoca, fiind cel care repune activitatea acestui teatru în zona de prim interes a vieții noastre teatrale."

Aceeași revistă *Teatrul* publica, în nr. 5 din luna mai a anului 1989, un remarcabil studiu al Doinei Modola, intitulat *Retorica imaginii teatrale în spectacolul „Antoniu și Cleopatra”*. Citez fragmentul de început: „Prin ținuta sa stilistică, *Antoniu și Cleopatra* de William Shakespeare, în regia lui Mihai Măniuțiu la Teatrul Național din Cluj-Napoca, se înscrie în tendința dialectică de clasicizare a modernității, de concentrare a limbajului teatral. Opusă procedurii baroce, care se bizuie pe proliferarea numerică a semnelor scenice, pe asaltarea susținută a simțurilor și înțelegerii receptorului, prin elemente spectaculare, această atitudine cultivă, dimpotrivă, diminuarea cantității semnelor, concomitent cu sporirea investiției lor semnificative. Reduse la număr, puse în pagină cu abilitate, scoase în evidență cu discreție, semnele focalizează imaginea, infuzându-i o simbolistică densă, mobilă, ghidând spectatorul să producă sens, să închege semnificația din dispoziția și rangul lor, din capacitatea lor de iradiere. Demersul vizează subtil distribuirea accentelor, ritmul, raporturile dirijate cu contextul, într-o reciprocitate de beneficii dinspre unic spre multiplu, și invers. Pus în context, semnul-vedetă orientează sensul întregului, întorcându-se apoi la identitatea sa îmbogățită. Imaginea se limpezește, se simplifică în aparență, încărcându-se, în schimb, de străfunduri, ca aisbergurile. Ea capătă armonie și simetrie, devine hieratică, neîncetând să-și conserve modernitatea. Stilizând-o însă, dându-i distincție și noblețe. Tocmai din cauza prolixității epice a discursului, oportunitatea acestei atitudini regizorale se confirmă din plin, ideatic și imagistic, conferind întregului o remarcabilă tensiune expresivă."

Referindu-se la jocul Ginei Patrichi, Doina Modola notează: „Modul în care Cleopatra se răsucesce ca o liană pe trupul iubitului ei, ca și felul în care acesta o resimte ca pe o prelungire a propriului său trup, gravitând rob în jurul ei, armonizându-și mișcările într-un balans îmbătător („pe mare, doar pe mare”), sugerează invazia incontrollabilă a patimii care calcinează făpturile, le arde fără zgură. Săltată în brațele iubitului, ca o imensă pisică și ca un sfinx, agățată disperat, stăruitor de el, când, surpat de gelozie, o umilește repetat și o alungă până se frânge el însuși sub greutatea îngăduinței oarbe și a slăbiciunii, conducându-l frenetic la moarte, ca într-o bucurie supremă – mică, slabă, puternică, vie, a lui, Cleopatra Ginei Patrichi este tot timpul jumătatea primejdioasă, fatală, a lui Antoniu, perechea lui organică, crescută din el spre negare și distrugere. Jocurile dragostei lor proiectate pe scena lumii îl îndepărtează pe Antoniu de datoria publică, de conducător politic, făcându-l să-și încalce misiunea, să tulbure ordinea de stat."

Și ceilalți critici menționați în rândurile precedente au avut cuvinte de laudă la adresa jocului Ginei Patrichi. Dinu Kivu vorbea în cronica sa despre actriță ca fiind „invitată de onoare a Teatrului pentru rolul Cleopatrei” și considera că „prezența acestei mari actrițe, unice în felul ei, în rândurile distribuției clujene îi adaugă acesteia din urmă un carat în plus, de o strălucire diamantină. Frivolă și pasională, șireată



și patetică, Gina Patrichi reușește și aici o creație de zile mari, care egalează de multe ori performanțele ei din *Interviu* și *Dimineața pierdută*, formând – împreună cu Anton Tauf – un cuplu, așa îndrăzni să spun, ideal pentru această piesă.

La rândul său, Mircea Ghițulescu scria în cronică sa din *Steaua*: „Adevărul este, ca și în cazul Ginei Patrichi – stranie, misterioasă, feminină, vibrantă în Cleopatra –, că Mihai Măniuțiu nu-și travestește actorii, preferând să-i utilizeze cu calitățile și defectele lor, cu înfățișarea lor autentică, fără exces de farduri, de unde și un risc al firescului, dacă firescul este vreodată un risc. Și poate că în teatru este. Ne putem întreba, desigur: *așa arăta Antoniu?* sau *aceasta este Cleopatra?*, fără însă a găsi un răspuns rezonabil, pentru că spectacolul nu propune o reconstituire a lui Antoniu, ci un Antoniu interpretat de Tauf, nu o Cleopatră, ci Cleopatra Ginei Patrichi.”

Valentin Tașcu apreciază: „Rolurile sunt portrete în lege, desenate cu economie și cu sensuri, în tușă apăsată. Cleopatra, în interpretarea foarte interesantă și novatoare a Ginei Patrichi, se înscrie în cadrul de compoziție al personajului frânt între istoricitate și feminitate. Nuanțe deosebite realizează această admirabilă actriță, mișcând desenul, inițial statuar, prin mimică, mers, gestică. Masca egiptiană (*gipsy*) a istoriei ei e succesiv umanizată, actualizată în tonuri cromatice debordante.”

Iar Valentin Silvestru în cronică intitulată *Finețea coloritului istoric*, publicată în *România literară*, considera că: „În interpretarea ei suplă și atât de subtilă, Gina Patrichi aduce ardența erotică, diplomația orientală, capriciul femeiesc și iscusința reginei. N-avem pe scenă și măreția acesteia, care în piesă e impunătoare. Dar nici regizorul și nici interpreta nu par a fi dorit să abordeze acest aspect. Cleopatra e o femeie realmente îndrăgostită, cu patimă târzie, după o existență aventuroasă (istoricește, la vremea piesei are cam treizeci și nouă de ani). ...Pe scenă, îi spală picioarele (lui Antoniu – *nota n.*, *M.M.*) în semn de supunere desăvârșită, l se încolăcește pe trup ca o iederă, îi preamărește bărbăția, frumusețea și curajul, de parcă i le-ar cânta, face farmece, pe ascuns, ca o gitană, Octaviei, pe care Antoniu a luat-o formal de soție. Dezvoltă o strategie abilă, ca să fie tratată cum vrea ea. În intimitatea alcovului, e ca o pisică: cu servele ei tinere, ca o mătușă; cu trimișii Romei, ca o sărmană regină, ce merită comizeratie: cu cei ce o înfruntă ori vor s-o înjosească, o tigresă. Moare fără gesturi extravagante, cu mândria unui stăpân ce nu mai are a lăsa supușilor săi decât acest exemplu. Numai o actriță de talia Ginei Patrichi știe să găsească atâtea fascinante culori în paleta ei interpretativă, între flagranța juvenilă și istovirea maturității și s-o pună cu atâta distincție, pe ultima, cea neagră, în momentul final.”

În caietul-program al spectacolului clujean, aflăm câteva cuvinte despre Gina Patrichi, datorate mării regizoare Cătălina Buzoianu, cea sub îndrumarea căreia actrița obținuse marile ei succese din *Interviu* și *Dimineața pierdută*. Iată-le: „Gina Patrichi este un samurai. A început prin a fi năvalnică, nebună ca Toshiro Mifune, în filmul încifrat cu șapte. Nu-i era teamă, și nici rușine de nimic. În viață și pe scenă, uluia printr-o franchețe de adolescent sportiv. Își toca sentimentele cu un ciudat cuțit inoxidabil. Își făcea harakiri în fiecare rol și apoi dansa bezmetic cu panglicile multicolore ale măruntaielor, ca o îmblânzitoare de șerpi. Pe scenă, o karatistă de mare clasă. Partenerii sunt electrocuțați sub privirile ei de oțel. Un farmec fulminant înconjoară ca o aură strălucitoare făptura fragilă. O disciplină de fier sculpează corpul adolescentin numai fibră. Gina Patrichi forează adânc, nu scormonește la suprafață. Ajunge acolo unde totul devine mister, taină. Când urcă, e atâta lumină insuportabilă, amețitoare în ochii ei, că ți se face frică. Exercițiul necurmat nu pare niciodată istovitor. Când lucrează, e ca un ucenic, repetă cu o conștiinciozitate de artizan alfabetul profesiei. Frenezia debordantă, optimismul încântător, absurd, credința



neclintită în munca, cruzimea periculoasă a duelului cu partenerul și regizorul, generozitatea curată în fața momentului de artă dovedit, alcătuiesc un cod al onoarei pe care samuraiul Gina Patrichi, cavalerul fără frică și prihană al scenei și filmului românesc, îl respectă și-l onorează la cota înaltă a unui maestru.”

Cine a văzut-o pe Gina Patrichi pe scena Teatrului Național din Cluj în spectacolul cu *Antoniu și Cleopatra* ori, la „Bulandra”, în *Interviu* sau *Dimineața pierdută* nu poate decât să-i dea dreptate Cătălinei Buzoianu.

Trebuie spus că repetițiile la *Antoniu și Cleopatra* s-au desfășurat într-un spirit de colegialitate desăvârșită. Ginei Patrichi îi erau total străine atitudinile de „vedetă de București”, venită, din cine știe ce motiv, să joace într-un teatru de provincie, fie el și un Teatru Național. Era bucuroasă să-și descopere colegii din țară. O asemenea bucurie eu n-am mai întâlnit decât la Octavian Cotescu – care a riscat enorm, doar spre a juca într-un spectacol al Teatrului orădean (*A optsprezecea cămilă*) – și la Irina Petrescu.

În emisiunea de televiziune, care s-a filmat, în parte, către sfârșitul vieții Ginei Patrichi și care a fost difuzată ca un omagiu adus ei (realizator: Lucia Hossu-Longin; redactor: Doina Teodoru), actrița a avut cuvinte de laudă la adresa colegilor ei clujeni, la devotamentul acestora. Mai cu seamă, la adresa partenerului ei, Anton Tauf.

În cartea scrisă de Mircea Patrichi, Anton Tauf se confesează: „Gina a fost cu certitudine UNICA pentru care proverbiala mea singurătate în blestematul spațiu teatral se spulbera, se îndoia, devenea caraghioasă... „Nu întâmplări, nu cuvinte, nu *evenimente* mă leagă pentru totdeauna de Gina. Sentimente da, stări și senzații da, neliniști și certitudini da!”

## VI. Roluri la radio și la televiziune

### 1. Pe unde hertziene

În anul 1972, când se împlineau patruzeci și trei de ani de la prima emisiune de – ceea ce s-a numit pe rând – „teatru vorbit”, „teatru la microfon” sau „teatru radiofonic”, Radioteleviziunea Română publica o carte ce se numea, simplu, *Teatrul radiofonic*. Cartea era alcătuită din trei mari secvențe: prima se chema „Amintiri, evocări, momente”, a doua era scrisă de Victor Crăciun și purta titlul „Momente din evoluția teatrului radiofonic”, iar o a treia era reprezentată de „Catalogul înregistrărilor”.

În prima secvență a cărții era inclusă și o intervenție a sociologului Pavel Câmpeanu, multă vreme angajat al Oficiului de sondaje din Radioteleviziunea Română, autor al unei cărți intitulată *Oamenii și teatrul*. Din această intervenție a lui Pavel Câmpeanu rețin două fragmente.

Primul e cel în care se spune că „atașamentul publicului cel mai larg față de «teatrul radiofonic» constituie, prin amploare și durată, una dintre puținele constante favorabile cercetării aceluia atât de accidentat și de instabil domeniu care este audiența programelor radiofonice”. Cel de-al doilea susține că „se poate afirma că toate investigațiile întreprinse de noi în rândul publicului, care abordează într-un fel sau altul problematica «teatrului radiofonic», aduc noi date în favoarea ideii că aceasta este emisiunea artistică cu cea mai largă putere de atracție, care provoacă interesul durabil al celor mai diferite categorii de ascultători”.

Sigur, ar fi interesant de aproximat motivele care au determinat acest interes constant. Certe sunt doar câteva. Radioul era mijlocul de comunicare în masă cu cea mai mare arie de penetrare atât până în anul 1972, cât și până la sfârșitul anului 1989, când România cunoștea începutul sfârșitului unei epoci istorice. În mai toate casele exista câte un receptor radio, iar, dacă nu, ceea ce se chema un difuzor, unde se



auzea „stația de amplificare“ din comună care, după încheierea emisiunilor proprii, rudimentare, prelua programele postului de radio național. Firește, aceste programe erau strict controlate ideologic, dar parcă respectivul control era mai puțin strict decât cel exercitat asupra televiziunii publice. În anii '80, când, sub pretextul crizei energetice, programele TVR s-au redus drastic, radioul a fost oarecum ferit de urgie, așa încât premiera teatrală de luni seara, difuzată pe programul 1, cu acoperire națională, a continuat să rămână neafectată. Bogăția repertoriului „teatrului radiofonic“, despre care dau seama atât volumul apărut în anul 1972, cât și continuarea acestuia, tipărită de abia în anul 1998, e un al doilea argument. Un al treilea motiv prin care se explică marea audiență a „teatrului radiofonic“ e surprins de Victor Crăciun în rândurile următoare, dedicate colaboratorilor la acest gen de emisiuni: „Ca teatru al întregii țări, «teatrul radiofonic» folosește în montările sale regizori și actori din toate teatrele din Capitală și din provincie. Specificul acestui teatru a determinat regizorii artistici să pună accentul pe *alegerea vocilor adecvate*, în așa fel, încât acestea să nu semene în cadrul aceluiași gen de spectacol, pentru ca ascultătorul să facă distincțiile necesare între personaje. În decursul vremii, la emisiunile «teatrului radiofonic» au colaborat cei mai prestigioși actori, ale căror voci se păstrează în înregistrări de răsunet.“ Autorul textului din care am citat se încumetă la refacerea parțială a listei de colaboratori ai „teatrului radiofonic“, și ea se întinde pe aproape trei pagini din cartea menționată. Era, așadar, o șansă pentru orice ascultător, chiar dacă nu avea norocul de a locui în Capitală ori într-un oraș în care funcționa un teatru profesionist, să aibă în casă aceste *voci adecvate*, aparținând unor mari actori. Iar „teatrul radiofonic“ îți dă posibilitatea de a *vedea auzind* aceste mari personalități ale artei teatrale.

Firește, pentru a se putea ajunge la acest miracol, actorului de teatru radiofonic i se cer eforturi suplimentare, deloc de neglijat în seamă. Într-o intervenție publicată în volumul apărut în anul 1998, Clody Bertola amintește bucuriile profesionale pe care le-a avut jucând „teatru la microfon“, dar ține să precizeze că „teatrul radiofonic mi-a oferit totodată prilejul unei problematice profesionale, punându-mă în situația de a crea asemenea personaje și asemenea caractere cu ajutorul unui singur instrument, al unicului mijloc de expresie posibil, în condițiile date, *vocea*. Am îndrăgit această îngustă cale de acces spre adevărul publicului, pentru că ea *mă obligă* să-mi condensez trăirea, să-mi căptușesc interpretarea – lipsită prin însăși natura ei de expresivitate fizică, și de adiacentele ei vizuale, decorul, costumele și lumina – cu toată încărcătura spirituală a rolului. Nu mi-am îngăduit să limitez această interpretare la o lectură frumoasă și nuanțată a lecturii mele, la o rostire logică și clară, la sugestive modulații și inflexiuni vocale. Nu deosebesc studioul radiofonic de scenă, mă consider *privită* în timpul emisiunii și nu numai ascultată, mă simt datoare – și nici n-aș putea fi altfel – *să joc* și să nu citesc, străduindu-mă să transmit nu numai idei și gânduri, ci și imagini, prin cuvintele pe care le rostesc, să le investesc din plin cu forța de a crea personaje vii, puternice, pline de individualitate, de a înfățișa nevăzuților mei spectatori biografii și destine. Faptul că nu am de înfruntat privirile reale ale spectatorilor nu-mi diminuează cu nimic emoția și nu-mi ușurează momentul creației. Dimpotrivă, absența acelei osmoze spirituale dintre scenă și sală, a acelei intercomunicări creatoare, care stimulează jocul actorului, îmi creează un plus de responsabilitate. Lipsa unei confruntări continue nu mă calmează, ci mă obligă la eforturi mai mari, la o autoexigență sporită. «Teatrul radiofonic» este o sarcină grea, o ștachetă de mare înălțime, un examen pe care orice actor adevărat dorește să-l treacă de nenumărate ori și cât mai bine.“

Socotesc această mărturie a regretatei Clody Bertola extrem de importantă, tocmai pentru că ea subliniază *seriozitatea și autoexigența profesională* ce se cer din partea actorului invitat să joace în spectacolele de teatru radiofonic.

Mulți actori au lăsat impresia, prin declarații neîndeajuns cumpănite ori neprofesionist consemnate de jurnaliști de ocazie, că această muncă – desfășurată îndeobște în orele dimineții, înainte de ora 10, când încep repetițiile în teatre, ori în intervalul de după încheierea repetițiilor de dimineață și până la ora spectacolului – ar fi marcată de ceva superficial ori expeditiv. Or, nu e deloc așa. Și la „teatrul radiofonic“, ca la orice alt fel de teatru, la profesionalism, la performanță se ajunge cu greu și cu efort. Clody Bertola evoca în intervenția ei dificultatea pe care o implică absența reacției directe a spectatorilor, a acelor „tăceri active“ ale actora, sintagmă extraordinară pe care o inventa la 1937, pe când scria *Modalitatea estetică a teatrului* Camil Petrescu, pentru a defini ceea ce în termenii pragmaticii de azi se cheamă *semn zero*, un semn nevăzut, dar deloc lipsit de semnificații.

La rândul său, Liviu Ciulei, după ce enumeră servituțiile „teatrului radiofonic“, notează: „Deși transmite integral un text, «teatrul radiofonic» are dificultatea de a trebui să substituie orice completare vizuală a textului cu o traducere sonoră a acestuia. De multe ori, aceasta poate duce la o abundență de efecte sonore, ce pot fi tot atât de deranjante ca efectele vizuale ale unui spectacol pus în scenă. Toate aceste handicapuri ale «teatrului radiofonic» nu pot însă să diminueze rolul său principal: acela de editor al unei dramaturgii. Piesa ascultată la radio are multe șanse de a ajunge la mai multe urechi decât ajunge textul dramatic în fața ochilor cititorilor: se știe că cititorul de piese de teatru este rar – și chiar are avantajul de a fi mai ușor și mai economic realizat decât un spectacol produs și realizat la teatru.“

În articolul intitulat „Voci de aur – disc de platină“ apărut în cartea editată de SRR în 1998, criticul Florica Ichim scrie: „Probabil că lista pieselor din fonoteca radio este uriașă... și în multe există voci ale marilor noștri interpreți, ale celor care au fost sau mai sunt, unii în roluri importante care le erau destinate, dar n-au apucat să le facă pe scenă, dar radioul le-a dat șansa să le dea glas, iar nouă să le putem asculta. Prin vocea lor, am cucerit teritorii minunate, la care nu poate atenta nimeni, sunt proprietatea sufletului meu pentru totdeauna. Și în anii cumplii ai cenzurii comuniste, «teatrul radiofonic», mai puțin controlat, a continuat să facă operă de înfăptuire culturală. Mai toți cei ce au muncit în slujba sa au făcut sacrificii pentru ca noi să avem bucurii, rămânând într-un fel în anonimat, chiar dacă, pe unde, zbura numele regizorului, redactorului, ilustratorului muzical ș.a.m.d.“

Am reprodus aceste citate din textele datorate unei actrițe, unui regizor și unui critic de teatru tocmai fiindcă ele insistă asupra rolului *vocii actorului de teatru radiofonic*. Ea e principalul element prin care artistul în cauză își realizează personajul, îl individualizează.

Or, Gina Patrichi a însemnat una dintre marile voci ale „teatrului radiofonic“, a cărei colaboratoare constantă a fost între anii 1964 și 1991. A debutat în 1964, în spectacolul cu piesa *În căutarea adevărului* de Eugenia Busuioceanu, dramatizare și adaptare de Dan Tărchiță, în regia lui Mihai Zirra. În rolurile principale erau distribuți actorii Octavian Cotescu, Nicu Dimitriu, Costache Antoniu, Sebastian Radovici, Ștefan Bănică, Alexandru Repan, Cosma Brașoveanu, Sorin Gabor, George Musceleanu, Ion Gheorghiu. Prima difuzare a avut loc la data de 6 noiembrie 1964, spectacolul fiind reprogramat de trei ori, în 1964, 1965 și 1971. Și-a încheiat cariera în respectivul gen de teatru odată cu piesa *Tango* de Slawomir Mrozek, în regia lui Dan Puican, spectacol radiofonic în care a deținut rolul Eleonora. Alături de Gina Patrichi, se aflau actorii Adrian Pinte, Dana Dogaru, George Constantin, Ileana Predescu. Înregistrarea s-a

difuzat prima oară la data de 25 martie 1991, iar până în anul 1998 a avut parte de cinci reluări: în anii 1991, 1993, 1994, 1995, 1998.

Gina Patrichi a figurat, aşadar, în distribuţia unor spectacole de teatru radiofonic vreme de treizeci şi şapte de ani. A lucrat sub îndrumarea regizorilor Mihai Zirra, Sică Alexandrescu, Elena Negreanu, Cristian Munteanu, Dan Puican, Corneliu Dalu, George Teodorescu, Mihai Pascal, Constantin Moruzan, Titel Constantinescu, Tanko Marcici, Dan Micu, Dobay Vilmos, Constantin Dinischiotu, Nicolae Motric, Silviu Jicman, Olimpia Arghir, Val Moldoveanu, Leonard Popovici, Domniţa Munteanu. A avut ocazia de a juca în mari roluri – pe care, cu siguranţă, şi-ar fi dorit să le interpreteze pe scena de scândură, pe care nu încapă îndoială că le merită – în spectacolele radiofonice cu piesele: *Woyzeck* de Georg Büchner (rolul Eleonora, spectacol realizat în 1967 de George Teodorescu), *Bătrânul* de Hortensia Papadat-Bengescu (rolul Cleo, spectacol regizat în anul 1971 de Constantin Moruzan), *Casa inimilor sfărâmate* de George Bernard Shaw (rolul Addie, în spectacolul realizat în anul 1973 de Dan Puican), *Iată femeia pe care o iubesc* de Camil Petrescu (în anul 1975, regizorul Cristian Munteanu i-a încredinţat actriţei rolul Ana-Bella), *Casa Bernardei Alba* (spectacol din 1976, în care a jucat rolul Angustias, în regia lui Cristian Munteanu), *Dansul morţii* de August Strindberg (în montarea din 1978, regizată de Titel Constantinescu, a deţinut rolul Alice), *Fire de poet* de Eugene O'Neill (în 1978, în regia lui Constantin Dinischiotu, a interpretat rolul Nora), *Cymbeline* de William Shakespeare (spectacol din 1978, regizat de Cristian Munteanu, aici Gina Patrichi jucând rolul Regina), *Ifigenia la Delphi* de Gerhardt Hauptmann (spectacol datând din anul 1979, în care Cristian Munteanu i-a încredinţat rolul Electra), *Brand* de Henrik Ibsen (spectacol din 1979, regizat de Cristian Munteanu, aici deţinând rolul Cerşetoarea), *Iuliu Cezar* de William Shakespeare (în 1979, Titel Constantinescu i-a prilejuit întâlnirea cu rolul Calpurnia), *Timp în doi* de D. R. Popescu (spectacol realizat în anul 1980, în regia lui Nicolae Motric, care a invitat-o să joace în rolul Emilia), *Trei surori* de Anton Pavlovici Cehov (montare din anul 1981 în regia lui Dan Puican, care i-a încredinţat rolul Maşa), *Meşterul Manole* de Octavian Goga (spectacol din anul 1981, regizat de Cristian Munteanu, sub îndrumarea căruia a jucat rolul Doamna Caranfil), *Vocea umană* de Cocteau (senzaţional recital realizat în anul 1981, în regia lui Titel Constantinescu), *Război cu Troia nu se face* de Jean Giraudoux (montare din anul 1982, regizată de Dan Puican, rolul Andromaca), *Pescăruşul* de Cehov (spectacol din anul 1982, regizat de Dan Puican, unde Gina Patrichi a avut bucuria de a o juca pe Arkadina), *Livada de vişini* de Cehov (montare din anul 1983, în regia lui Dan Puican, în care a jucat-o pe Liubov Andreevna), *O sărbătoare princiară* de Teodor Mazilu (spectacol în care, în anul 1983, în regia lui Cristian Munteanu, a jucat-o pe Iuliana), *Electra* de Sofocle (montare din anul 1984, în regia lui Cristian Munteanu, care i-a prilejuit întâlnirea cu rolul Clitemnestra), *Vedere de pe pod* de Arthur Miller (montare din anul 1985, regizată de Leonard Popovici, în care Gina Patrichi a deţinut rolul Beatrice), *Din jale se intrupează Electra* de Eugene O'Neill (spectacol din anul 1985, în care, sub îndrumarea lui Cristian Munteanu, a jucat-o pe Lavinia), *Pasărea albastră* de Maurice Maeterlinck (spectacol din anul 1985, în care, în regia lui Cristian Munteanu, a jucat două roluri, Zina Berilune şi Vecina Berlyngot), *Vassa Jeleznova* de Maxim Gorki (spectacol din anul 1986, regizat de Cristian Munteanu, unde a deţinut rolul Raşel), *Călător fără bagaje* de Jean Anouilh (spectacol din anul 1987, regia Dan Puican, rolul Doamna Renaud), *Britannicus* de Jean Racine (aici, Gina Patrichi a

avut ocazia ca, în spectacolul montat în anul 1987 de Titel Constantinescu, să joace marele rol Agrippine), *Doctor fără voie* de Molière (montare din anul 1988, regizată de Cristian Munteanu, care a invitat-o pentru rolul Martine), *Cruciada copiilor* de Lucian Blaga (montare din anul 1990, regizată de Titel Constantinescu, în care a jucat rolul Doamna).

Interesant e că, deşi la Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra” au fost montate câteva spectacole cu piese de Anton Pavlovici Cehov (precum *Livada cu vişini* în anul 1967, în regia lui Lucian Pintilie, *Pescăruşul* în anul 1977, în regia lui Liviu Ciulei), valenţele de mare actriţă, parcă născută pentru extraordinarele roluri iscate din imaginaţia marelui clasic rus, ale Ginei Patrichi au fost valorificate doar la radio şi la televiziune. Doar interesant? Mă tem că şi regretabil. Indiscutabil, o mare pierdere pentru „teatrul cel mare”, teatrul pe scena de scândură. Un motiv de întristare nedeclarată pentru actriţă. Un regret pentru noi, spectatorii, care nu putem acum decât să ne imaginăm, cu ochii minţii, reascultând vocea Ginei Patrichi, cum ar fi fost oare dacă glasului i s-ar fi asociat şi celelalte mijloace din care e plămădită arta actorului.

„Teatrul radiofonic” i-a dat Ginei Patrichi ocazia de a juca şi în regia unor mari directori de scenă, pe care altminteri n-a avut prilejul să-i întâlnească pe scenă. Astfel, în anul 1964, a jucat în regia lui Sică Alexandrescu rolul Riri din spectacolul intitulat *Joc de societate*, prelucrare a regizorului după piesa *Papa se lustruieşte* de Spiros Mellas, alături de Grigore Vasiliu-Birlic, Octavian Cotescu, Silvia Dumitrescu-Timică, Mihai Fotino, Ovid Teodorescu, Alfred Demetriu, Cosma Braşoveanu, Ion Henter şi Victor Moldovan). Iar în anul 1975 a jucat, în regia lui Dan Micu, în spectacolul cu piesa *Subiectul era trandafirii* de Frank Gilroy, parteneri de microfon fiindu-i Ştefan Mihăilescu-Brăila, Emil Hossu, Victor Ştengaru, Gheorghe Pufulete.

În cei treizeci şi şapte de ani cât a fost actriţă a „teatrului radiofonic” Gina Patrichi a jucat în peste o sută cincizeci – o sută şaizeci de premiere. Uneori, a fost invitată să interpreteze roluri pe care le-a deţinut şi pe scena de scândură. Aşa cum s-a întâmplat în anul 1988, când Dan Puican i-a propus să joace rolul Liubov Gheorghievna din piesa *Amintiri*, pe care Gina Patrichi l-a mai interpretat sub semnul excelenţei pe scena Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra” în stagiunea 1981–1982, în regia lui Ion Caramitru. Şi tot Dan Puican a invitat-o pe Gina Patrichi să interpreteze în anul 1982 rolul Arkadinei. Rol în care actriţa făcuse o admirabilă creaţie, a fost magnifică, în spectacolul de televiziune realizat în anul 1974 de Petre Sava Băleanu. Ar fi greşit să se creadă că era vorba despre „reluări”. Că ele nu presupuneau niciun fel de efort, că se făceau cât ai bate din palme. Specificul teatrului radiofonic nu permite transferuri *tale quale*. Ceea ce poate fi fără reproş pe scenă poate fi exagerat ori, din contră, inexpresiv la radio. Incapabil să treacă dincolo de microfon. La fel de neinteresant precum „cotele apelor Dunării”. Apoi, echipele erau altele, iar teatrul – se ştie – înseamnă, înainte de orice, relaţie. În al treilea rând, Gina Patrichi, actriţă mare, făcând parte din categoria „actorilor unici”, a „actorilor poeţi”, aşa după cum am arătat într-un capitol anterior, nu admitea să se autociteze. În teatru, ea a iubit actul de creaţie, şi-a dorit să-şi poate oferi bucuria căutării. N-a ales niciodată drumul cel mai scurt. Nu i-a plăcut comoditatea. N-a vrut să fie comodă pe scenă şi s-a bucurat enorm când a fost distribuită în spectacolul unic al lui Miriam Răducanu *O lume pe scenă*, realizat în anul 1984 la Teatrul „Bulandra” şi n-a agreat comoditatea în faţa microfonului. Niciodată nu şi-a citit doar frumos rolul încredinţat, ci l-a jucat.

Iată, pe ani, numărul de roluri interpretate de Gina Patrichi la microfon, cifrele în sine fiind relevante pentru talentul şi dorinţa ei de a juca teatru: 1964, două



premiere; 1965, o premieră; 1966, o premieră; 1967, două premiere; 1968, trei premiere; 1969, trei premiere; 1970, trei premiere; 1971, șase premiere; 1972, trei premiere; 1973, șapte premiere; 1974, patru premiere; 1975, cinci premiere; 1976, o premieră; 1977, trei premiere; 1978, unsprezece premiere; 1979, unsprezece premiere; 1980, nouă premiere; 1981, nouă premiere; 1982, zece premiere; 1983, douăsprezece premiere; 1984, cincisprezece premiere; 1985, nouă premiere; 1986, opt premiere; 1987, zece premiere; 1988, cinci premiere; 1989, două premiere; 1990, șapte premiere; 1991, o premieră.

Nu e deloc greu de observat că Gina Patrichi a jucat cel mai mult la teatrul radiofonic către sfârșitul anilor '70 și pe mai toată durata anilor '80. Ani când, din motive varii, a fost mai puțin distribuită la Teatrul „Bulandra”. Nimeni și nimic nu puteau sta în calea voinței actriței de a juca teatru, de a se întâlni cu publicul. Chiar și atunci când acest public era nevăzut, așa cum se întâmplă în cazul teatrului transmis pe unde hertziene.



În *Cadavrul viu* de Lev Tolstoi, cu Clody Bertola, pe micul ecran

## 2. La „Teatrul de televiziune”

După cum bine se știe, Televiziunea Română și-a început activitatea la 31 decembrie 1956, cu un program de divertisment prilejuit de sosirea noului an. Se știe mai puțin ce s-a întâmplat după aceea.

Constantin Paraschivescu, bine cunoscut critic de teatru, multă vreme redactor de specialitate la TVR, al doilea după Manase Radnev, scrie în cartea sa *Exploratori la polul visului: 1957–2001. Teatrul Național de Televiziune prezintă...* „Am avut curiozitatea să aflu ce a mai transmis televiziunea după Revelionul din 1956. Și am răsfoit programele de radio din primele zile ale anului 1957, căutând o însemnare despre televiziune în vreun colț de pagină. Abia în numărul 271 al programului, din 24 ianuarie, găsesc un anunț: *Emisiunile de televiziune au loc în fiecare joi, între orele 19 și 21 pe stația experimentală și în fiecare sâmbătă și duminică, între orele 19 și 21 pe stația nouă*. Trei zile pe săptămână, câte două ore seara. Ce transmitea? Nicio precizare. Câte un film, probabil, știri și unele anunțuri. Televiziunea se organiza. Paralel cu primele dotări tehnice și amenajarea spațiilor de transmisie, se creau și primele nuclee de structură internă – sectoarele informative, culturale, de copii, producție, administrație etc. Există redacție de teatru atunci? Evident, nu. O mână de oameni își propunea și difuzarea unor emisiuni de teatru pe lângă filmele primite de la rețeaua de distribuție sau de la Studioul „Alexandru Sahia”, printre ei numărându-se Petre Sava Băleanu, Lucian Ionescu și poate încă două-trei persoane interesate de promovarea genului.”

Prima producție proprie de teatru a noii Televiziuni Române a fost difuzată la data de 10 august 1957. Regizorarea Georgeta Tomescu a montat piesa *Seară luminoasă* de Noe Smirnov, în distribuția spectacolului apărând actorii Jean Lorin (Florescu), Damian Crâșmaru, Elisabeta Raicu, Gh. Andreescu și copilul Dănuț Văcărescu. Au apărut și primii critici de teatru TV. În nr. 11 din 1957 al revistei *Teatrul*, Alecu Popovici scria că „textul... este o onestă piesă într-un act, cu un pronunțat caracter festiv (Festivalul Mondial al Tineretului de la Moscova)”. Transmisiunea era *live* și fusese precedată de o seamă de preluări de la teatre profesionale. Prima a fost preluarea spectacolului cu piesa *Ziaristii* de Alexandru Mirodan, spectacol al Naționalului bucureștean, în regia lui Moni Ghelerter, cu Radu Beligan în rolul principal.

Regizorul Petre Sava Băleanu, om al începuturilor, cu siguranță cel mai bun și mai fidel regizor de teatru de televiziune pe care l-a avut instituția al cărei sediu a fost mai întâi în strada Molière, iar mai apoi, odată cu construirea noului telecentru, în Calea Dorobanților nr. 191, li s-au alăturat o seamă de absolvenți ai Secției de regie de la Institutul de Teatru: Nicolae Motric, Georgeta Tomescu, Lucian Pintilie. Acesta din urmă a realizat la data de 28 octombrie 1957 un spectacol cu monologul *1 aprilie* de I. L. Caragiale, spectacol în distribuția căruia figurau actorii Ion Lucian, Liliana Tomescu, Victor Rebengiuc, Octavian Cotescu. „Regizorul Pintilie- scria D. I. Suchianu în cronică publicată în nr. 2 din 1958 al revistei *Teatrul* – a instalat pe actorul Ion Lucian la o masă de berărie, cu mai multe pahare și comeseni. În stare de semiebrietate, el povestește macabra farsă care s-a terminat cu asasinarea lui dom' Mitică însuși, autorul păcălelii ticluite de 1 aprilie. În suprainpresiune, apar personajele sinistrei glume, care joacă mut, pantomimic, dar reexecutând mișcările buzelor sincron cu Lucian.” Într-o însemnare datând din anul 1958 care apare în *Jurnal de drum al unui critic teatral* (Editura Meridiane, București, 1992), Valentin Silvestru spune: „*1 aprilie* de Caragiale la televiziune realizat de Lucian Pintilie e captivant. Peste scenele jucate, se fac suprainpresiuni cu secvențe din marile filme comice mute.”

Gina Patrichi e invitată să joace pentru întâia oară la Teatrul TV în anul 1965. Invitația e cu noroc, căci spectacolul nu este unul oarecare. E realizat regizoral de Petre Sava Băleanu, care optase pentru un text excepțional: *Rața sălbatică* de Henrik Ibsen, unul dintre dramaturgii lui preferați. Scenografia e semnată de Virgil Miloia, colaborator fidel al regizorului, imaginea de Emil Hențiu, iar din distribuție mai făceau parte actorii Fory Etterle, Ion Marinescu, Costel Constantinescu, Valeria Seciu, George Constantin, Florin Scărlătescu, Nicolae Gărdescu, N. Luchian-Botez, Dorin Dron. Spectacolul s-a difuzat la data de 16 ianuarie 1965, iar la 21 ianuarie 1965 o cronică din *Scânțeia*, semnată de Andrei Băleanu, afirma: „Caracterele au fost definite precis, cu grijă pentru autenticitate și detaliu, fără să se piardă în același timp subtextele, substratul simbolic.”

Despre jocul Ginei Patrichi, distribuită în rolul Doamna Ekdal, citim în cartea *Cavaler fără iluzii. Petre Sava Băleanu*, scrisă de Constantin Paraschivescu și apărută în anul 2001, ca supliment al revistei *Teatrul azi*, că actrița „și-a compus personajul cu autentică vibrație, într-o concentrare interioară a trăirii și efortului de a preveni criza morală”.

Din „Teatrografia” întocmită pentru cartea *Gina Patrichi. Clipe de viață*, apărută în 1996 la Editura UNITEXT sub semnătura lui Mircea Patrichi, află că în același an, 1965, actrița ar mai fi jucat într-un spectacol cu *Comoara* după Ion Slavici. Cartea în cauză nu precizează, din păcate, rolul interpretat alături de colegi precum Matei Alexandru, Nineta Gusty, Graziela Albin, Petre Gheorghiu. E omis, de asemenea, numele regizorului. Nu am reușit nici eu să lămuresc enigmele. Spectacolul cu pricina nu e menționat în catalogul premierelor teatrului de televiziune ce apare în cartea *Exploratori la polul visului*.

De la debutul său la Teatrul TV până în anul 1988, când e atestată ultima ei colaborare cu TVR pentru spectacole de teatru de televiziune, Gina Patrichi a jucat în douăzeci și cinci de premiere. Regizorii acestora au fost Petre Sava Băleanu (*Rața sălbatică*, *Troienele*, *Ifigenia în Taurida* de Paul Everac, *Surorile Boga*, *Micul Eyolf*, *Pescărușul*, *Scrisori aprocrife*), Letiția Popa (*Subprefectul* de Duiliu Zamfirescu, *Diavolul și Bunul Dumnezeu*, *Unul dintre noi* de Radu Bădilă), Savel Știopul (*Un nas-ture sau absolutul* de Radu Cosașu), actorii Adrian Georgescu și Dan Damian (*Răpirea preafurmoaselor sabine*), Alexandru Tatos (*Farsa magistrului Pathelin*), Petre Bokor (*Cavalerul tristei figuri* după Miguel de Cervantes), Cornel Popa (*Cadavrul viu și în așteptarea lui Lefty* de Clifford Oddets), Cornel Todea (*Livada de vișini*), Constantin Dicu (*Uitarea* de Valentin Munteanu și *Serenadă pentru două vârste* de Paul Everac), Sorana Coroamă-Stanca (*Egmont* de J. W. Goethe), Eugen Todoran (*Să umplem paharul cu visuri* de Paul Everac și *Capcana* de J. P. Miller), Irina Vrabie (*Valentin și Valentina* de Mihail Roscin), Dan Necșulea (*Stâlpii societății*).

Iată o sinteză a numărului de premiere pe ani în care a apărut Gina Patrichi: 1965, două; 1967, patru; 1970, trei; 1971, trei; 1972, două; 1974, una; 1975, trei; 1977, patru; 1978, una; 1979, una; 1980, una; 1988, una.

Șochează absența actriței din distribuțiile Teatrului de televiziune între anii 1981 și 1987. Șochează, și nu prea. Explicația e simplă. Anii '80 au fost cei mai cumpliți din istoria Televiziunii Române. Se intensifica cenzura ideologică, astfel încât nu mai putea fi posibilă montarea unui spectacol de teatru adevărat. Serile de marți dedicate Teatrului TV, odinioară o veritabilă bucurie, făcuseră loc anaristicului ciclu *Oameni ai zilelor noastre*, în care se juca orice, numai literatură dramatică nu. Mai înseamnă oare azi ceva preinși dramaturgi precum Angela Bocancea, Gheorghe Robu, Dorina Bădescu, Ilie Ștefan Domașnea, Platon Pardău, Ioana

Vușdea, Constantin Banu, Dumitru Dem. Ionașcu, Dan Văitan, Mihail Davidoglu, Ion Bucheru, Al. Voitin, Corina Firuță, Ilie Tănăsache, Sorin Petrescu? A juca în încropelile lor tot mai agresive însemna în epocă a-i legitima într-un anume fel. Iar Gina Patrichi refuza să-și cheltuiască talentul în asemenea operații păguboase.

Apariția pe post în anul 1988 a spectacolului cu *Stâlpii societății*, după piesa lui Henrik Ibsen, spectacol regizat de Dan Necșulea, cu o distribuție de zile mari (Victor Rebengiuc, Silvia Popovici, Irina Petrescu, Mariana Buruiiană, Traian Stănescu, Gheorghe Cozorici, Marcel Iureș, Virgil Ogășanu, Constantin Dinulescu, Matei Gheorghiu, Alfred Demetriu, Zoe Muscan, Agatha Nicolau-Iliescu) și cu scenografia realizată de Vasile Rotaru, imaginea de Ovidiu Drugă, redactor Alexandra Orban, a fost un adevărat miracol. Spectacolul a fost difuzat în patru episoade, primul intrând în emisie la 29 septembrie 1988. Voi reveni asupra lui. Spre comparație și pentru a evidenția cât de mare a fost surpriza telespectatorilor, iată lista premierelor din acel an de la Teatrul TV: *Istoria unui vis* de Liviu Timbus, *Fata care a deschis toate fereștrele* de Sorin Holban, *Mama* de Octavian Sava, *Azi vine tata* de Ion Băieșu, *Căsnicia nu-i o joacă* de I. D. Șerban, *Zile fără pereche* de Mircea Enescu, *Ultima cursă* de Horia Lovinescu (textul a fost serios mutilat, spre a conveni noilor „cerințe și imperative ideologice” și a nu face vorbire despre dopaj), *Nimeni nu e singur* de Ovidiu Grecea, *Varianta tinereții* de Virgil Stoenescu, *Flori pentru o zi de august* de Petru Vintilă, *Viața de pe locul doi* de Sorin Petrescu, *Adevărata fericire* de Liviu Timbus, *Privește înapoi cu încredere* de Mihail Davidoglu, *Camera de gardă* de Constantin Brăescu, *Spre fericire* de Nelu Ionescu, *Cu cele mai bune gânduri* de Teodor Opișan, *Punctul unde se opresc paralele* de Sorin Petrescu. Doar încă o excepție fericită alături de *Stâlpii societății*: spectacolul cu *Enigma din testament*, difuzat în serial la 2 și 9 februarie 1988, în regia Olimpiei Arghir, cu George Constantin, Ion Caramitru, Mariana Buruiiană, Alexandru Repan ș.a.

Orele de program ale televiziunii s-au redus drastic, se ajunsese la două ore, mai apoi la trei ore pe zi, cel mai mult spațiu de emisie fiind dedicat emisiunilor cu caracter propagandistic. TVR era profund instrumentalizată, devenise oficina de propagandă a cuplului dictatorial. Pentru atmosfera din instituție din acea vreme, e relevantă cartea *Live*, scrisă de Delia Budeanu și apărută în anul 2008 în colecția „Fapte, idei, documente” a Editurii Vremea din București. Or, într-o astfel de televiziune, Gina Patrichi nu-și mai afla locul.

Cei mai buni ani pentru Gina Patrichi, ca actriță a Teatrului de televiziune sunt, neîndoindu-ne, anii '70. Erau totuși importante și cele câteva realizări din deceniul anterior. Nu pot fi trecute cu vederea, în afară de momentul debutului în spectacolul cu piesa *Rața sălbatică*, cel puțin încă două premiere din anii '60, ambele regizate de Petre Sava Băleanu. Mă gândesc mai întâi, desigur, la *Troienele* de Euripide, în versiunea modernizată dată de Jean-Paul Sartre. Spectacolul a fost difuzat în seara de 2 aprilie 1967, scenografia era semnată de Virgil Miloia, iar imaginea de Emil Hențiu. În distribuție, apăreau actrițe de prim rang – Olga Tudorache, Gina Patrichi, Valeria Seciu, Anda Caropol, Lucia Mureșan, Liliana Țicău, Geta Angheluță, Ruxandra Sireteanu –, alături de Ion Marinescu sau George Constantin. Înainte ca spectacolul să intre pe post, s-a difuzat o prezentare datorată profesorului universitar Ovidiu Drimba. Acesta spunea: „O capodoperă este o oglindă a vremii în care a fost scrisă, dar este și o oglindă care, prin înțelesurile sale umaniste profunde, vorbește și viitorului... cuvintele încărcate de durere ale femeilor din Troia spectatorul de astăzi le percepe cu toată forța lor de rechizitoriu dramatic împotriva umanității, împotriva a tot ceea ce a ultragiât de-a lungul veacurilor omenia și demnitatea



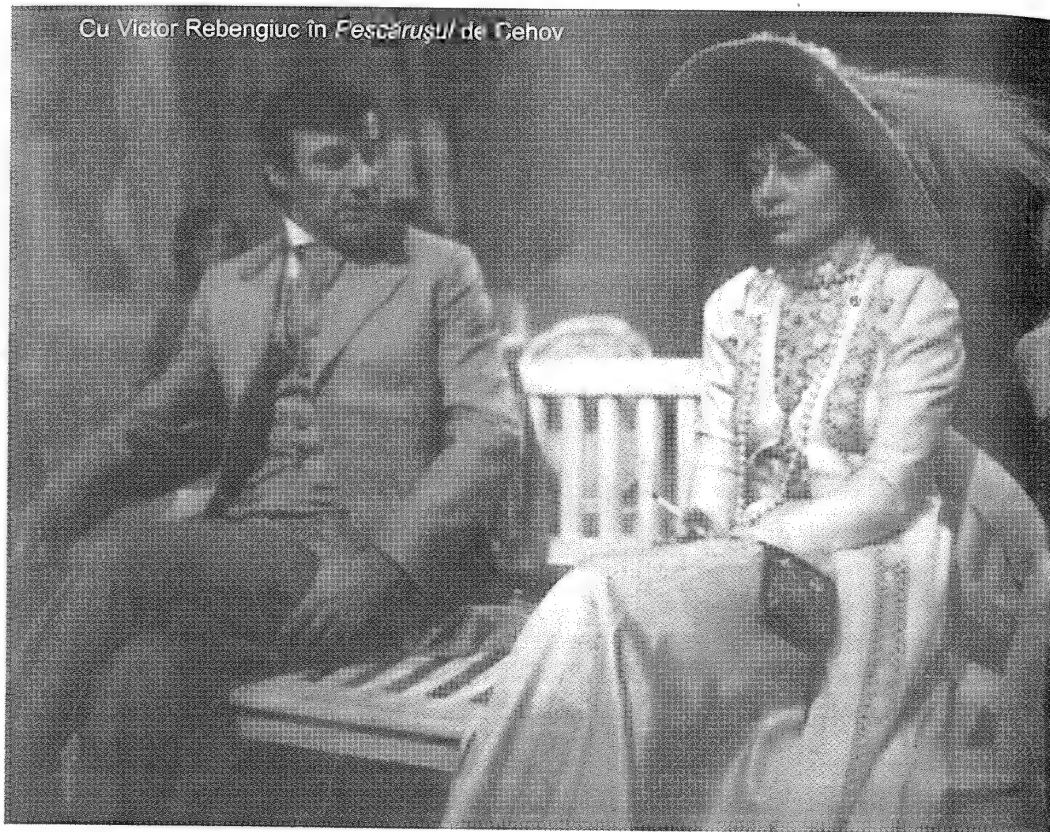


În *Egmont* de J. W. Goethe



Scenă din *Pescărușul* de Cehov

Cu Victor Rebengiuc în *Pescărușul* de Cehov



umană" (apud Constantin Paraschivescu, *Cavaler fără iluzii* Petre Sava Băleanu, ed. cit.). Spectacolul a fost intens dezbătut. Monograful regizorului ne spune că Mircea Alexandrescu îl socotea „departe de a fi o reușită, în vreme ce Călin Căliman îl califica drept «bun»". În *Gazeta literară* nr. 15 din 1967, N. Jianu ne îndemna „să aplaudăm cel puțin ideea unor spectacole de mare forță, de vibrație autentică și răscolitoare". Avea, desigur, dreptate Dumitru Solomon când afirma că disputa în jurul spectacolului „e un indiciu dacă nu al valorii integrale, oricum al binevenirii lui, al capacității de a agita opinii, de a suscita patimi intelectuale".

În același an, dar la 24 decembrie, pe micul ecran era difuzată premiera spectacolului cu piesa *Surorile Boga* de Horia Lovinescu. În distribuția lui figurau actorii Valeria Seciu, Gina Patrichi, Doina Tuțescu, Dina Cocea, Eugenia Popovici, Silviu Stănculescu, Victor Rebengiuc, Mircea Anghelescu, Dinu Lucian, Octavian Cotescu, Florin Vasiliu. Sigur că, din perspectiva anului 2008, o piesă în care o formulă de tip cehovian (piesa se dorea o „replică luminoasă" la *Trei surori*) era contaminată cu lupta ilegaliștilor nu mai poate fi satisfăcătoare.

Dar în contextul specific momentului, această piesă, parte a „dramelor angajării" scrise de Horia Lovinescu, era bine primită de public, dar și de artiști, poate și datorită amestecului de sugestii cehoviene, ibseniene sau dostoevskiene pe care le conținea și suratele ei din categoria cu pricina.

Dar dacă anii '60 au fost cei ai uceniciei, atât ai teatrului de televiziune, cât și ai Ginei Patrichi ca actriță ce începuse să fie invitată să joace în premierele acestuia,

Scenă din *Pescărușul* de Cehov



anii '70 au fost anii de glorie ai respectivului gen de emisiuni, dar și ai Televiziunii Române. Asta, în pofida faptului că în iulie 1971 apăruseră celebrele „Teze", care și-au făcut simțite efectele nu mult după emiterea lor.

Într-o dezbatere reproducă de Constantin Paraschivescu în cartea despre Petre Sava Băleanu, e citată următoarea evaluare datorată lui Radu Cosașu: „Eu cred că televiziunea noastră a dovedit, prin câteva spectacole memorabile, că are forțe creatoare de prim rang, adevărați regizori de televiziune. *Doisprezece oameni furioși* (regia: Petre Sava Băleanu – nota n., M.M.), *Noul locatar* (regia: Cornel Todea – nota n., M.M.), *Rața sălbatică* (regia: Petre Sava Băleanu – nota n., M.M.), *Unchiul Vanea* (regia: Ion Barna – nota n., M.M.), *Nu sunt Turnul Eiffel* (regia: Cornel Todea – nota n., M.M.), acestea sunt spectacole care se țin drepte și demne. Și, în nici un caz, nu se pot confunda cu filmele sau cu teatrul filmat."

Scriind pentru revista clujeană *Tribuna* bilanțul stagiunii 1972–1973 (articol reproduc în cartea *Privitor ca la teatru*, vol. II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977), Ion Cocora observă că „teatrul TV înseamnă astăzi, în mișcarea noastră teatrală, un capitol de referință. El a reușit să se impună printr-un program ferm gândit, concretizat în momente artistice cu un limbaj particular, deschise creator posibilităților oferite de peliculă". Din dramaturgia universală, s-au jucat în acea stagiune *Apollon de Bellac* de Giraudoux (regia: Sanda Manu), *Pădurea* de Ostrowski (regia: Sanda Manu), *Torquato Tasso* de Goethe (regia: Yannis Veakis), *Robespierre* de Romain Rolland (regia: Letiția Popa), *Hernani* de Victor Hugo



(regia: Cornel Popa), dar și *John Gabriel Borkman* de Henrik Ibsen, spectacol regizat de Petre Sava Băleanu. Spectacolul cu *Micul Eyolf* regizat de Petre Sava Băleanu, menționat de Ion Cocora, aparține însă stagiunii anterioare (1971–1972), căci prima difuzare a avut loc la data de 7 martie 1972.

Teatrul de televiziune i-a dat posibilitatea Ginei Patrichi să se prezinte drept interpretă ideală a dramaturgiei ibseniene. De altfel, ea își dovedise afinitățile interpretative cu literatura dramatică a marelui scriitor norvegian încă de pe vremea când era actriță la Teatrul de Stat din Galați. Să reamintim că, în stagiunea 1958–1959, Gina Patrichi a jucat rolul titular din spectacolul cu piesa *Nora*, montat de Ariana Kunner, în scenografia lui Adalbert Wilke. Mulți ani mai târziu, la Teatrul „Bulandra”, în stagiunea 1974–1975, actrița a jucat rolul principal feminin din *Hedda Gabler*, regia spectacolului fiind semnată de Cătălina Buzoianu, iar scenografia de Dan Jitianu și Smaranda Brănescu. Nu încape nicio îndoială că Petre Sava Băleanu, cu siguranță – insist – cel mai bun regizor de teatru de televiziune pe care l-a avut TVR, era îndrăgostit de scrierile lui Ibsen. Se pare că nutrea chiar dorința de a realiza o integrală Ibsen. Nu a fost să fie. Spectacolele cu piesele *Rața sălbatică* (premiera la 16 ianuarie 1965), *Micul Eyolf* (premiera la 7 martie 1972), *John Gabriel Borkman* (premiera la 14 noiembrie 1972) sunt concretizarea parțială a acestei dorințe. În primele două a evoluat și Gina Patrichi.

*Rața sălbatică* a prilejuit, așa după cum am văzut, debutul Ginei Patrichi într-un spectacol de teatru TV. *Micul Eyolf* va fi o nouă confirmare a spectrului extrem de larg al posibilităților interpretative ale Ginei Patrichi. Oricine revede azi înregistrarea spectacolului e plăcut impresionat de ceea ce Constantin Paraschivescu apreciază a fi „calitatea artistică, sobrietatea, profunzimea interpretării, ingeniozitatea plastică a decorului și a imaginii propriu-zise în decupaj”, însușiri pe care comentatorul le consideră a fi valabile și pentru spectacolele cu piesele *John Gabriel Borkman* de Ibsen și *Pescărușul* de Cehov. Evoluția Ginei Patrichi din *Micul Eyolf* era calificată de un cronicar, care semna cu pseudonimul „Interim” în *Contemporanul* din 10 martie 1972, drept „tăioasă, stranie, foarte ibseniană”. Am revăzut în vara anului 2008 spectacolul. Am redescoperit în Gina Patrichi actrița capabilă să dea expresie și carnație scenică unuia dintre cele mai complexe personaje ale literaturii dramatice universale. Un personaj gata să facă orice pentru a fi iubită de propriul ei soț căruia ar dori să îi fie amantă veșnică. Soț pe care îl iubește cu disperare, în chip egoist. Crede că micul Eyolf, fiul lor, înseamnă o piedică în calea acestei iubiri, drept pentru care nutrește pentru el o ură greu disimulată. Joacă rolul mamei cu multă dificultate și aceasta numai din pricina faptului că acest rol îi îngăduie să fie alături de bărbatul divinizat căruia e mereu gata să i se ofere. La moartea copilului e încercată de tristețe și remușcare, sentimente peste care trece repede, căci e din nou preocupată să-și pregătească asaltul în vederea cuceririi bărbatului iubit. Când înțelege că moartea micului Eyolf nu a rezolvat nimic, fiindcă soțul său e îndrăgostit de cea pe care până atunci o considerase propria lui soră, personajul jucat de Gina Patrichi e gata să accepte un nou compromis, o nouă umilință. E un amestec de trăiri, de umilință și seducție obosită ori exasperată ce se insinuează în jocul Ginei Patrichi, în zâmbetul fals și amabilitatea trucată a personajului pe care ea îl joacă. Un *ménage à trois* pare să fie acceptat de femeia disperată, doar pentru a-și păstra pe mai departe soțul. Trăirilor învolburate ale eroinei actrița le-a dat expresie cu patimă și devoțiune, fapt remarcat de comentatori. Au mai fost apreciate Eugenia Popovici, interpreta Șoricăresei, și actrița timișoreană Mihaela Murgu, pe care Petre Sava Băleanu a distribuit-o în rolul Asta. S-a spus despre *Micul Eyolf* că a fost „un sobru spectacol de idei”.

Dacă Gina Patrichi a debutat la televiziune cu un spectacol cu o piesă de Ibsen, viața va voi să și încheie cariera de actriță a teatrului de televiziune tot cu un spectacol Ibsen. E vorba despre *Stâlpii societății*, piesă montată de Dan Necșulea, adevărată lovitură de teatru în anul difuzării ei pe micile ecrane. Distribuția era selectă. Scenografia lui Vasile Rotaru – gândită și executată fără economie de materiale. A contat, firește, detaliul că piesa avea totuși un mesaj antiburghez, aparent convenabil regimului comunist. Deși erau în text și lucruri care „dădeau rău” ori erau replici „cu probleme”, cum se spunea în limbajul cifrat al vremii. Dar a contat și mai mult rezultatul. Consemnat ca atare în nr. 12 din 1988 al revistei *Teatrul*, în cronica intitulată *O distribuție aproape perfectă*, semnată de Miruna Ionescu. Montarea era socotită drept „un spectacol... solid construit, reunind actori dintre cei mai de seamă ai scenei noastre, aducând, în sfârșit, după cam multă vreme, în fața telespectatorilor un text important al dramaturgiei universale, într-o interpretare contemporană românească. Menținându-se tot timpul în nota acut realistă a textului, Dan Necșulea a urmărit – și mi se pare a fi în spiritul a ceea ce trebuie să însemne teatrul de televiziune – să impună ideile piesei prin interpretări relevante, prin cizelarea partiturilor, a fiecărui rol, prin insistența asupra evoluției personajelor și a relațiilor dintre ele. Fără spectaculoase mișcări de aparat, fără să încerce să afirme o viziune regizorală neașteptată, el a lăsat actorii să creeze viu eroii ibsenieni, să intereseze și să cucerască privitorul prin forța și talentul lor. În asemenea situații, desigur, deosebit de importantă a fost alcătuirea distribuției, cu atât mai mult cu cât șansa de a reuni artiști din diverse trupe era sinonimă cu alegerea actorului ideal ca interpret al unui anume rol. Iar intuiția sau cunoașterea lui Dan Necșulea privind disponibilitățile fiecăruia dintre cei aleși s-a dovedit aproape fără greș.”

În respectivul spectacol, Ginei Patrichi i s-a încredințat rolul Lona. „Gina Patrichi, în nonconformista Lona – scria Miruna Ionescu –, dă personajului o aură de durere tragică, ce se ascunde sub aerul sprintar de femeie independentă, care nesocotește conveniențele. Tristețea singurătății poate fi atenuată, mai bine zis răsplătită doar cu nevoia de adevăr, cu dorința de a restabili adevărul. Nu un om pornit să se răzbune este Lona–Gina Patrichi, ci unul dornic să recâștige pentru dreptate o ființă în care a crezut și pe care a iubit-o.”

Cronica se încheia în felul următor: „Cu spectacolul cu *Stâlpii societății* de H. Ibsen, în regia lui Dan Necșulea, televiziunea a făcut un gest de adevărată cultură, faptul de a prezenta publicului mari texte ale literaturii dramatice universale și naționale în interpretări prestigioase fiind binevenit.”

În cartea *Exploratori la polul visului 1957–2001: Teatrul Național de Televiziune prezintă...*, editată de Societatea Română de Televiziune cu prilejul împlinirii a patruzeci și cinci de ani de la înființare, criticul Constantin Paraschivescu a obținut o mărturie din partea regizorului spectacolului cu piesa *Stâlpii societății*, Dan Necșulea, mărturie pe care o reproduc în cele ce urmează:

#### Frica de Ibsen

În anul 1988, am hotărât să montez un Ibsen, *Stâlpii societății*. Cel numit în epocă „distrugătorul de iluzii” era mai actual ca oricând. Cele patru episoade ale spectacolului realizat în platoul 3 al televiziunii mi-au reamintit dificilul traseu al transpunerii în scenă. Fiecare rând al piesei trebuia să fie apărut. Textul era prea străveziu și avea prea multe trimiteri. Făcea parte din categoria pieselor subversive... Falsul, minciuna, pseudomorală în care trăiau „stâlpii societății” nu puteau fi atunci deranjate.

O familie aparținând protipendadei burgheze, în fruntea căreia se afla Karsten Bernick, un mare om de afaceri, armator stimat de urbea lui, apărător al micilor proprietari de nave, părinte și soț de o moralitate desăvârșită, este, în fapt, un spațiu dominat de autoritatea inflexibilă a lui Karsten, **mască** menită să acopere un trecut rușinos. Și, nu în ultimul rând, un prezent în care stâlpul casei ajunge până la crimă spre a-și acoperi aparenta moralitate.

Sigur că frica de Ibsen era pe deplin justificată în acel an 1988. Opera ibseniană, realistă, enigmatică și mitică, familiară și speculativă, încruntând frunțile și adumbrind gândurile (subl. n., M.M.), nu mai puțin spectaculoasă și zguduitoare, părea în acel moment o pledoarie pentru ruperea vâlului de minciuni ce acoperea modelele sociale. Împăratul era gol, vid, manechin, fără scrupule și fără conștiință. Aceasta era cheia spectacolului.

De aceea, cred că am luptat, trecând de hotarele unor interdicții, ca Stâlpii societății să nu ajungă o melodramă, așa cum se întâmpla cu multe alte texte ale dramaturgiei universale, diminuându-le astfel forța de sugestie. Rămânând la suprafața lucrurilor, riscai să nu dezghioci dedesubturile piesei, angoasa, minciuna, rușinea, teama, teroarea, să nu decodifici sensurile multiple și, vai, atât de rezonante cu spiritul vremii.

Un merit în transpunerea corectă a lui Ibsen l-a avut echipa actoricească, în fruntea distribuției strălucind Victor Rebengiuc și, alături de el, monștri sacri ai teatrului: Gina Patrichi, Silvia Popovici, Irina Petrescu, Mariana Buruiană, Traian Stănescu, Marcel Iureș, Gheorghe Cozorici și alți colegi de scenă.

Am trăit clipe înălțătoare în platoul 3, când, la repetiții și la înregistrări, Victor Rebengiuc, acest uriaș actor, își demonta cu fervoare personajul, îi devoala duplicitatea, sub mantia de prestanță, proiectând un destin tragic pe ecranul unei istorii care parcă nu mai avea răbdare.

Deși a fost cenzurat, finalul piesei conținea totuși o frază care a dinamitat vizionarea: „Stâlpii societății sunt adevărul și libertatea”. Și totuși, această frază a scăpat, pentru că practic încheia spectacolul. Și, pentru că atât eu, cât și redactorul ne-am bătut ca ea să rămână.

Am avut fericirea să am alături și o echipă de maeștri ai teatrului de televiziune: Vasile Rotaru (scenografie), Ioan Dinuță (sunet), Ovidiu Drugă (imagine), Emilia Andreescu (montaj), Alexandra Orban (redactor).

Cred că acest spectacol și-a păstrat acuitatea și azi, având nenumărate puncte de sprijin în realitatea ce ne înconjoară.

Și, pur și simplu, Ibsen, cel numit teoreticianul tratamentului minciunii vieții sau distrugătorul de iluzii, merită să fie revăzut cu ochii telespectatorului de azi.

Dan Necșulea

Teatrul de televiziune i-a prilejuit Ginei Patrichi ocazia de a se întâlni cu două importante piese cehoviene. În regia lui Petre Sava Băleanu, actrița a avut șansa de a juca extrem de ofertantul rol al Arkadinei, în spectacolul cu *Pescărușul*, difuzat pentru prima oară pe post la data de 26 martie 1967. Scenografia, superbă, era semnată de Doina Levintza, imaginea de Edwiga Adelman, iar în distribuție mai apăreau numele unor actori uriași: Victor Rebengiuc, un foarte bun Trigorin, Valeria Seciu, o delicată, fragilă Nina Zarecinaia, Dan Nuțu, ceva mai ezitant și inegal în Treplev, Octavian Cotescu, Mihaela Murgu, Doina Tuțescu, Cornel Coman, Dan Nasta, Virgil Ogășanu.

În cartea *Dramaturgia lui Cehov* (Editura Univers, București, 1972), Leonida Teodorescu observă că, într-un fel sau altul, și G. Călinescu, și R. L. Jackson, și



Cu Traian Stănescu în *Stâlpii societății* de Ibsen

V. Ermilov consideră că în centrul *Pescărușului* se află dezbaterile problemelor de artă, și deci „arta, atitudinea artistului în raport cu arta ar fi miza acestei piese”. Faptul își află deplina îndreptățire dacă luăm în calcul detaliul că *Pescărușul* a fost prima manifestare publică a ceea ce se socotește, în genere, a fi „noua dramaturgie cehoviană”. „Pentru *Unchiul Vanea*, *Trei surori* și *Livada de vișini* – conchide exegetul citat –, a existat un precedent, pentru *Pescărușul* n-a existat decât un viitor.” Să ne reamintim, de asemenea, că bunăoară G. Călinescu scria undeva că „subiectul din *Pescărușul* e de natură estetică, și asta fiindcă toate personajele piesei vorbesc despre artă sau trăiesc prin și pentru ea”. Într-o cronică referitoare la spectacolul cu piesa *Pescărușul* de pe scena Teatrului „Bulandra”, Mira Iosif (cf. *Teatrul nostru cel de toate serile*, Editura Eminescu, București, 1979), nota că piesa e una de esență „categorială” și că „marele cvartet Arkadina–Trigorin–Zarecinaia–Treplev ipostaziază, pe planuri secante, atitudini etice și estetice și complementare și divergente, definind poziția unor generații diferite în eterna luptă dintre *les anciens et les modernes*.”

Cu siguranță, Petre Sava Băleanu a urmărit în excepționalul său spectacol aceste idei-fortă ale textului, iar cvartetul actoricesc Gina Patrichi–Victor Rebengiuc–Valeria Seciu–Dan Nuțu l-a urmat, în general, cu fidelitate și mare artă. De altminteri, în *România literară* nr. 13 din 1974, Ioana Mălin notează că, „citind în adâncime textul, regizorul și... majoritatea interpreților au transformat spectacolul într-un adevărat eveniment al teatrului TV”. Eveniment a fost cu siguranță, căci adolescentul care eram la vremea primei difuzări pe micile ecrane a acestei producții antologice a Teatrului de televiziune și-o amintește perfect până în ziua de azi. În vara anului 2007,



canalul 1 al TVR a reprogramat spectacolul. Firește, banda nu mai era de foarte bună calitate. Cred că, în momentul în care a fost realizat spectacolul, TVR se sluzea de telerecording, un suport de înregistrare care s-a dovedit în timp extrem de vulnerabil. Montarea e în formula alb-negru. La acea oră, nici nu putea fi vorba despre montaj electronic, dar montajul spectacolului mi s-a părut a fi fără reproș. O singură dată am simțit „foarfeca”. Am fost extrem de atent pe toată durată proiecției înregistrării. Era bucuria întâlnirii cu un mare eveniment artistic, aceea a reîntâlnirii cu câțiva mari actori, dintre care doar o parte mai pot fi văzuți astăzi pe scenele noastre, căci viața și moartea au orânduit astfel, care nu mai pot fi văzuți aproape deloc la televiziunea publică, deoarece aceasta nu îi mai solicită, altele fiind acum, din nefericire, prioritățile sale decât autenticul act artistic. A fost bucuria reîntâlnirii cu un moment superb al adolescenței mele. Am urmărit, cum spuneam, cu atenție încordată scena primei întâlniri de tip confruntare dintre *Arkadina* (Gina Patrichi) și *Nina Zarecinaia* (Valeria Seciu). O lecție magică de actorie. Și nu știu prin ce mijloc tehnic, deloc agresiv, aveai impresia că nu numai Zarecinaia, ci și Trigorin sunt aduși pe ecran prin ochii Arkadinei – Gina Patrichi.

Constantin Parascchivescu, monograful remarcabil al regizorului Petre Sava Băleanu, scrie în cartea sa: „Când vezi *Pescărușul* montat în 1974, cu o echipă excepțională și actori străluciți, ai aceeași senzație pe care o exprimă personajul după o pauză a dialogului întrerupt: *a trecut un inger!* Tot spectacolul e sub semnul acestui semn divin, care sensibilizează aerul și-l face să vibreze. Impresia generală e de lumină și frumusețe, de armonie estetică. Și te întrebi cum a regizat Petre Sava Băleanu *aerul* din această piesă. Cu talent? Cu măiestrie? Cu profunzimea gândirii? Desigur. Dar, mai ales, cu *sufletul*. Poate că niciodată nu a fost mai aproape ca acum de poezie, care e muzica sufletului omenesc. Poate că niciodată n-a compus din cadrele elegante și fine, ca zborul pescărușului, nuanțe și semitonuri ca aici”.

E ciudat că au fost voci care au contestat spectacolul. Nu miră deloc că printre ele se număra cea a lui Aurel Baranga, căruia nu îi tremura mâna să scrie în *Săptămâna* din 12 aprilie 1974 niște rânduri incredibile: „Am urmărit stupefiat la televizor *Pescărușul* în viziunea regizorală a lui Petre Sava Băleanu. Scriu «stupefiat», fiindcă din capodopera cehoviană nu s-a salvat nimic... totul a naufragiat în beneficiul unei rostiri albe, amorfe, exterioare și indiferente, a unui text amputat.” Își poate oare imagina cineva că Gina Patrichi, Victor Rebengiuc, Octavian Cotescu sau Valeria Seciu rosteau ceva, iar acel ceva era un mare text cehovian, „alb, amorf, exterior și indiferent”? E adevărat, nu o făceau cu patetism, ori cu un fals patetism, care se credea a fi specific lui Cehov. Numai că viitoare montări cu piese ale marelui clasic rus, montări înfăptuite pe unele dintre cele mai prestigioase scene din țară și în regia unor artiști de mână întâi, vor confirma o modificare de stil în abordarea textului cehovian, o altă modalitate de ajungere la cehovianism. Semn că Petre Sava Băleanu a fost un precursor. Dar cronicarul improvizat, pe vremea aceea foarte interesat nu de Cehov, ci de patetismele din documentele P.C.R. și din vorbele lui Nicolae Ceaușescu (cf. Liviu Malița, *Ceaușescu – critic literar*, Editura Vremea, București, 2007), își continua elucubrațiile în felul următor: „Interpreții, stânjeniți de costume ce nu le conveneau, păreau grăbiți să termine cu o penibilă și cravașată corvoadă.” Repet, costumele erau fără cusur și erau semnate de Doina Levintza. Numai că Aurel Baranga nu era stânjenit de elucubrațiile pe care le debita și își încheia rușinoasa scriere în felul următor: „Dar, în cazul de față, o altă întrebare se impune: a citit regizorul *Pescărușului* piesa, măcar o singură dată, înainte de se sui pe platou?” Cred că noi, cei de azi, suntem perfect îndreptățiți să ne întrebăm dacă Baranga a văzut spectacolul înainte de a scrie despre el. Sau chiar dacă a citit *Pescărușul* ca piesă de teatru, nu „în lumina documentelor de partid și a indicațiilor secretarului său general”.

În nr. 4 din anul 1974 al revistei *Teatrul*, Dumitru Solomon scria că „Petre Sava Băleanu a făcut un decupaj frumos al piesei, a eliminat pauzele dintre acte, fluidizând acțiunea și extinzându-i cadrul de desfășurare prin folosirea coridoarelor, culoarelor și altor dependințe, a intervertit replici, a eliminat altele, a inițiat alternarea perpetuă a scenelor din ultimul act, mutând aparatul când pe cuplul Zarecinaia-Treplev, când pe grupul din salon”. Să spunem că acolo, în salon, se aflau Arkadina, „o Arkadină marcată de nostalgii și valul celebrității, cu tristețea abia reținută a vârstei înaintate și ironia crudă a ființei înspăimântate de singurătate și declin”, după cum caracterizează Constantin Parascchivescu personajul jucat de Gina Patrichi, *Trigorin* (Victor Rebengiuc), *doctorul Dorn* (Cornel Coman), *Sorin* (Dan Nasta), *Mașa* (Mihaela Murgu). Dumitru Solomon îi reproșează spectacolului absența inefabilului, dar cred că se află în eroare, are însă dreptate când scrie că, „dacă a fost vreun actor care nu mi-a plăcut aici, nu în altă parte, acesta e Dan Nuțu, cel mai bun «tânăr furios» din teatrul și filmul românesc, dar exterior, neadevărat, încurcat în gesturi de prisos, răsfățate, în rolul lui Treplev”. Cu totul ratată era, într-adevăr, prima scenă dintre Treplev și Zarecinaia, iar vina o purta în totalitate Dan Nuțu.

În spectacolul cu *Livada de vișini* regizat de Cornel Todea și care a fost difuzat pentru întâia oară la data de 3 iunie 1975, Gina Patrichi se reîntâlnea cu literatura dramatică cehoviană. Spectacolul beneficia de scenografia semnată de Florin Gabrea și de Virgil Luscov, de imaginea Edwigăi Adelman. Alături de Gina Patrichi, distribuită în marele rol Liubov Andreevna, pe micul ecran mai puteau fi văzuți Fory Etterle, George Constantin, Virgil Ogășanu, Vasile Nițulescu. Cornel Todea a avut inspirația de a o invita să joace în spectacol și pe excepționala actriță care a fost Gilda Marinescu, arareori solicitată în distribuțiile Teatrului TV.

În revista *Teatrul* nr. 7 din 1975, se aprecia că *Livada de vișini* a fost „cel mai aproape de Cehov dintre spectacolele pe care le-a încercat de-a lungul anilor televiziunea”.

Cu câteva luni înainte, la 15 aprilie 1975, pe micul ecran se difuza un spectacol de mare montare, extrem de vivace, colorat, cu *Cadavrul viu* de Lev Nikolaievici Tolstoi. Și aici, Gina Patrichi a avut un rol foarte bine elaborat, cu un moment de excelență într-o scenă alături de Clody Bertola. Ieșeau scânteii din televizor când se întâlneau cele două mari actrițe în rolurile ce le fuseseră atribuite. Din distribuție mai făceau parte Fory Etterle, Mariana Mihuț, Valentin Plătăreanu, formidabilul Constantin Rauțchi, Virgil Ogășanu. O muzică bine aleasă, contribuția vocală a Allei Baianova au completat în chip fericit spectacolul.

Rolurile jucate de Gina Patrichi la televiziune i-au dezvăluit bogăția paletelor interpretative. Actrița a avut șansa de a juca în fața a milioane de telespectatori personaje pe care n-a apucat să le interpreteze pe scenă. Șansă pe deplin valorificată de marea actriță.

Trebuie spus că, de-a lungul anilor, Televiziunea Română a preluat o seamă dintre spectacolele Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra” în care a evoluat Gina Patrichi. E vorba despre *Clipe de viață*, difuzat pe post în anul 1969 (regia: Liviu Ciulei), *Dimineață pierdută*, transmis în anul 1990 (regia: Cătălina Buzoianu), *Luceafărul* de Barbu Ștefănescu Delavrancea, a cărui transmitere s-a realizat în anul 1972 (regia: Ion Cojar), *Romeo și Julieta la sfârșit de noiembrie*, transmis în anul 1990 (regia: Valeriu Moisescu) și *Vicarul*, transmis în anul 1967 (regia: Radu Penculescu). Tot în anul 1990, TVR a difuzat înregistrarea spectacolului cu piesa *Antoniou și Cleopatra* (regia: Mihai Măniuțiu), în care Gina Patrichi deținea rolul principal feminin. Comori de neprețuit păstrate în filmoteca de aur a televiziunii. Din păcate, nu și programate. Ori, dacă sunt programate, difuzarea lor se face cu o discreție greu de înțeles. Fără a fi promovate. Așa cum ar fi normal.

## VII. Actriță de film

Nu s-ar putea spune că filmul a fost din cale-afară de darnic cu o actriță de valoare Ginei Patrichi. Așa cum n-a fost nici cu alți actori români, de același calbru ori de unul asemănător. În intervalul cuprins între anii 1964 și 1988, actrița a apărut într-un număr de peste douăzeci de filme („mult și puțin” – vorba dramaturgului!), ale căror regizori au fost Liviu Ciulei (*Pădurea spânzuraților*), Manole Marcus (*Cartierul veseliei*), Iulian Mișu (*Procesul alb*, *Neînfricații*, *Felix și Otilia*, *Nu filmăm să ne amuzăm*), Mircea Mureșan (*Bariera*), Malvina Urșianu (*Trecătoarele iubiri*, *Linistea din adâncuri*, *Pe malul stâng al Dunării albastre*, *Figuranții*), Radu Gabrea (*Dincolo de nisipuri*), Sergiu Nicolaescu (*Nemuritorii*), Mihai Constantinescu (*Tată de duminică*), Alexandru Tatos (*Rătăcire*), Mircea Daneliuc (*Probă de microfon*), Constantin Dicu (*Cântec pentru fiul meu*), Elisabeta Bostan (*Salimbancii*, *Un saltimbanc la Polul Nord*), Gheorghe Vitanidis (*Burebista*), Nicolae Opreșcu (*Sezonul pescărușilor*), Stere Gulea (*Moromeții*), Francisc Munteanu (*Duminică în familie*), Cristiana Nicolae (*Hanul dintre dealuri*).

Acestor producții pentru marele ecran li se adaugă câteva filme pentru televiziune. Ele sunt *De ochii lumii* (realizat în anul 1971 de Cornel Popa), *Lumini și umbre* (serial în două părți, regizat de Andrei Blaier și Mihai Constantinescu, pentru prima parte, doar de Andrei Blaier pentru cea de-a doua), *Fram* (în regia Elisabetei Bostan).

Unele dintre aceste filme au o valoare artistică incontestabilă, deloc conjuncturală. Sunt artă în adevăratul sens al cuvântului și pot fi reprogramate oricând, fără ca spectatorii aflați în sala de proiecție să aibă impresia că sunt datate, îndatorate unei ideologii. Ba, uneori, ele au fost considerate a fi contra ideologiei oficiale și au avut de dus lupte dure cu cerberii cenzurii. Bunăoară, *Probă de microfon* a primit cu dificultate viza pentru a fi proiectat pe ecrane, iar *Sezonul pescărușilor*, regizat de Nicolae Opreșcu, turnat în 1985, n-a putut fi văzut decât după anul 1989, atât de



Cu Victor Rebengiuc, în *Pădurea spânzuraților*. Regia: Liviu Ciulei





periculos pentru „ordinea de stat” a fost considerat în epocă. Dacă ar fi să aleg titlurile filmelor în care a jucat Gina Patrichi, filme pe care le-aș revedea oricând cu plăcere, acestea ar fi *Pădurea spânzuraților*, *Felix și Otilia*, *Probă de microfon*, *Sezonul pescărușilor*, *Moromeții*. Filme care stau și azi în picioare.

Într-un „Top 10”, care putea fi consultat pe [www.cinemagia.ro](http://www.cinemagia.ro) (e posibil ca site-ul să mai poată fi vizitat și la ora la care această carte vede lumina tiparului), apăreau *Moromeții* pe locul al doilea, *Pădurea spânzuraților* pe cel de-al treilea, *Probă de microfon* pe locul al patrulea.

Revista *Dilema veche* a propus drept temă principală pentru numărul 229 din săptămâna 3–9 iulie a anului 2008 *Vechiul nostru cinema*. Au fost invitați să participe cu intervenții critici și regizori de film. În topul personal al coordonatorului temei, Alex Leo Șerban, dintre filmele în care a jucat Gina Patrichi, se regăsesc *Pădurea spânzuraților* (locul al doilea), *Probă de microfon* (locul al treilea), *Moromeții* (locul al cincilea), *Dincolo de nisipuri* (locul al zecelea). Patru filme din zece nu e deloc puțin, trebuie s-o recunoaștem. Cristina Corciovescu numește printre filmele ce-și conservă valoarea *Felix și Otilia* și cred că printre argumentele ce pot fi aduse în favoarea opțiunii sale nu se numără doar scenografia unei vechi case de pe oropsitul Lipscani de azi.

S-a pus în respectiva anchetă întrebarea *Ce salvăm din filmul românesc?* Selectez din răspunsuri filmele în care a apărut Gina Patrichi: Andreea Chiriac numește *Moromeții*; Andrei Crețulescu – *Probă de microfon*; Mihai Fulger – *Felix și Otilia*; Radu Muntean – *Moromeții*; Paul Negoescu – *Pădurea spânzuraților*; Cristi Puiu – *Moromeții*; Răzvan Rădulescu – *Moromeții*. E vorba, desigur, despre selecții ce incumbă o mare doză de subiectivitate. Nu știu, bunăoară, dacă Mihai Fulger nu



e prea pripit când scrie că, „în ce privește actorii, dacă i-am judeca după standardele impuse de noul realism cinematografic autohton, niciunul dintre ei nu ar trece clasa”. Inserția acestui *dacă* e riscantă în chiar miezul ipotezei criticului. Filmul miza, e drept, pe o oarecare teatralitate, admisă, de altminteri, de însuși Mihai Fulger. În plus, de îndată ce intră în scenă sau, mai bine zis, în fața obiectivului aparatului de filmat, fiecare personaj rostește câte o replică cu valoare caracterizantă. Litera și spiritul romanului încurajează însă șarjarea și teatralitatea. În *Felix și Otilia*, Gina Patrichi făcea un cuplu imbatabil cu marele Gheorghe Dinică. „În *Felix și Otilia* – spunea Gina Patrichi într-un interviu – am interpretat-o pe Olimpia, un rol de compoziție căruia am încercat să-i găesc o cheie, mai precis să înfățișez o femeie pe care n-o prea interesează nimic din juru-i, decât bărbatul ei. Și a fost o adevărată performanță din partea mea să o creez pe această Olimpie, placidă și dezinteresată de tot ceea ce se întâmplă, tocmai eu care sunt o agitată. Dar eu sunt o agitată într-un anume fel, pentru că arma noastră este sufletul agitat, desigur, pus în ordine, frumos și după tehnica pe care fiecare și-o cunoaște. Astfel cucerim inimile și mințile celorlalți.” A contat acolo, în acel film, imens valoarea imaginii, datorată legendarilor Alexandru Întorsureanu și Gheorghe Fischer, care, în opinia criticului Mihai Fulger, contribuie „din plin la crearea atmosferei (când amenințătoare și claustrofobă, când evocatoare și nostalgică)”.

Chiar dacă nu apar în topuri, filmele Elisabetei Bostan *Saltimbancii* (1981), *Un saltimbanc la Polul Nord* (1982) sau *Fram* (realizat pentru televiziune, în anul 1983) au o valoare aparte. Au fost filme îndrăgite de copii. Au fost filme ce le-au înșeninat copilăria celor ce au avut neșansa de a-și petrece această perioadă a vieții în una dintre cele mai ostile etape din istoria regimului comunist din România.



Cu Gheorghe Dinică în *Felix și Otilia*. Regia Iulian Mihu



Cu Octavian Cotescu în *Saltimbancii*. Regia Elisabeta Bostan



În *Probă de microfon*, regia Mircea Daneliuc



Avocatul Victor Anagnoste, soțul Ginei Patrichi, mi-a mărturisit că actrița le-a iubit enorm. Poate pentru că o apropiu de lumea circuitului, de care Gina Patrichi era fascinată. Poate fiindcă în aceste pelicule aparatul de filmat a iubit-o cu adevărat pe actriță. Poate fiindcă respectivele producții i-au oferit rolurile principale pe care le merita, roluri care amestecau drama cu bucuria, surâsul cu amărăciunea, râsul autentic cu zâmbetul fals al omului din arenă.

E sigur că Gina Patrichi ar fi putut face mult mai mult în film, dacă i-ar fi fost dat să trăiască într-o perioadă istorică normală, cu o cinematografie asemenea. Dar și așa. Să comparăm două fotografii desprinse din două filme de facturi total diferite: în prima, o vedem pe Zaza, artista de cabaret din *Pe malul stâng al Dunării albastre*, film realizat în anul 1983 de Malvina Urșianu. Exuberanță exagerată, creion dermatograf cu supramăsură, veselie forțată. Aparentele personajului. Căci Zaza e pasărea de pradă. E profitoarea răsturnărilor dramatice ale istoriei. În *Serata*, filmul din 1971 al Malvinei Urșianu, apărea un bătrân profesor, magistral interpretat de marele actor György Kovács. Filmul vorbea despre actul de la 23 August 1944. La un moment dat, către sfârșitul filmului, profesorul rostește următoarele cuvinte: „Prieteni, țin să vă salut în casa mea, în această noapte care pune capăt unei Istории și deschide o alta. Marile momente aduc întotdeauna cu sine mari semne de întrebare. Ceea ce vă doresc eu e să puteți răspunde la ele. În ceea ce mă privește, eu voi fi scutit de această obligație. Nu este prima favoare pe care soarta mi-o face, dar, epicureu până la capăt, va fi primul chiul pe care eu îl trag vieții. Vă doresc, în continuare, petrecere frumoasă.”

Zaza, cântăreața de șantan, jucată magistral de Gina Patrichi, nu trăgea în niciun fel chiul vieții. Ajunge prin efracție moștenitoarea conacului, dă dovadă de o teribilă inconștiență. Se întreabă doar cu indiferență: „Păi, ce furtună să vină?”

Cu George Motoi în *Trecătoarele iubiri*.  
Regia: Malvina Urșianu



În cartea *Aceste Gioconde fără surâs. Convorbiri cu Malvina Urșianu* (Editura „Curtea Veche”, București, 2006), scrisă de Magda Mihăilescu, regizoarea comentează: „Ea (Zaza – nota n., M.M.) se și consolează, ridicol, are chiar o imaginea radioasă a viitorului: *Și ce dacă vin rușii? Să vină! Am auzit că ăștora le place arta*. Am construit personajul ca pe un virus introdus în această lume.” Iar Magda Mihăilescu observă că „Zaza, virusul despre care vorbiți, mi se pare unul dintre acele personaje importante, mai ales prin ceea ce coagulează în jurul lor. O regăsim în *Figuranții*, cu acea întreagă cohortă de *figuranți ai istoriei*, într-un film în film. Îi vedem cum stau în devălmășie la coadă, pentru a se înscrie pe lista celor care urmează să fie acceptați sau nu să umple fundalul unei *pelicule de epocă*. Progresia derizoriului e evidentă aici.” Mădălina Stănescu scria în *Almanahul „Cinema”* pentru anul 1985 că „a vorbi despre Zaza înseamnă a vorbi despre talentul multicolor al Ginei Patrichi. Interpretarea ei înseamnă virtuozitate, trăire debordantă. Atâtea stări, atâtea nuanțe, atâtea exuberanță și bucurie de joc. Câtă dezinvoltură, atâtea rigoare.” La rândul ei, Ioana Creangă observa în cronică publicată în ediția din 25 august 1983 a revistei *România literară*: „Iar Gina Patrichi, după ce, în *Trecătoarele iubiri* și în *Liniștea din adâncuri*, îmbrăcase un veșmânt auster, își etalează, acum, toată variata sa paletă de mijloace, alternând exploziile de veselie, pozele distincției și indiferențele posace.” Pentru rolul Zaza, actrița a fost răsplătită cu premiul UCIN.

Spre deosebire de Zaza, omul momentului, inconștienta profitoare a clipei, Guica din *Morometii* e observatoarea. Femeia rea care tace. Care așteaptă. Aici, Gina Patrichi a făcut un extraordinar rol de compoziție. Când o vezi, ți se face frică. Cum ți se face și atunci când, în finalul filmului lui Stere Gulea, Ilie Moromete, ca



Cu Eusebiu Ștefănescu în *Iniștea din adâncuri*. Regia: Malvina Urșianu

la carte jucat de Victor Rebengiuc, rostește epitaful lumii țărănești. „O lume din care mulți au vrut să fugă, incapabili să-și intuiască viitoarea tragedie a inadecvării – scrie Andreea Chiriac în articolul apărut în mai sus-citatul număr din *Dilema veche*. – Moromete, azi, s-ar simți definitiv învins de lumea grobiană aflată atunci în germen, care l-ar face să se întrebe din nou, stins, «*Niculae! Unde mergem noi, domnule?*»“ Guica Ginei Patrichi impresiona în *Moromeții* (1988) nu prin vorbe. Ci prin tăceri. Prin priviri. Prin ochii care păreau mereu strânși, și asta pentru a vedea mai bine lumea. A o dezghioca. A fura. A o confisca în profit propriu. Deși era o lume care se stingea. A cărei extincție Guica dădea semne că o presimte, și poate de aceea voia să intre în proprietatea ei, ca să se bucure de cât mai era lumea orânduită într-un anume fel. De aceea, era măcinată de dorința de a intra în posesia pământului ce le-ar fi revenit băieților lui Moromete.

Debutul în film al Ginei Patrichi e legat de numele regizorului Liviu Ciulei. El i-a oferit tinerei actrițe de la Teatrul de Stat din Galați rolul Roza din filmul *Pădurea spânzuraților*, primul film românesc cu o adevărată, netrucată carieră internațională. În timpul filmărilor, actrița a acordat un interviu, din care citez: „Debutul meu a stat sub semnul șansei de a juca în regia lui Ciulei. Prin *Pădurea spânzuraților*, am intrat într-o lume aparte, diferită de cea a teatrului, dar care mi-e la fel de dragă. Mi se pare însă că filmul este mai categoric. Intri în cadru numai atunci când personajul tău are ceva de comunicat, în timp ce pe scenă eu pot să stau nemișcată o jumătate de oră, existând totuși. Acolo, în teatru, uneori sunt prezentă prin tăcere, și această tăcere – care este interpretarea mea în acel moment – se transmite spectatorului, îl captează. Este o muncă de elaborare infinit mai mare.



În *Pe malul stâng al Dunării albastre*. Regia: Malvina Urșianu

Scena oferă consumului meu lăuntric un confort de creație pe care filmul nu-l poate realiza niciodată.”

Premiera a avut loc, așa cum se obișnuia pe atunci și multă vreme după aceea, în cel mai cunoscut cinematograful din București: *Patria*. A fost un spectacol de gală cum puține a cunoscut totuși filmul românesc în istoria sa. A fost un triumf. S-a aplaudat îndelung. Iar la ieșirea din sală, abordată de un reporter, Gina Patrichi n-a pierdut din nou ocazia de a vorbi despre rolul pe care l-a jucat regizorul Liviu Ciulei în această primă reușită cinematografică a ei, reușită ce coincidea cu debutul său pe ecran. „Eroina pe care am creat-o pe ecran este, de fapt, opera lui Ciulei. Pe platou, regizorul este totul. El modelează actorul și-l ajută să găsească profilul personajului. Poate că Anthony Quinn nu mai are nevoie la ora asta de regizor. Dar a avut, cu siguranță. Giulietta Masina, în schimb, e în întregime creația lui Fellini. Și ce creație! Pentru mine, Roza este *un rol* și consider că el a fost pus în valoare de regizor, cu toate că are numai patru secvențe. Cred că, dacă filmul ar fi fost realizat de un alt regizor, rolul Rozei ar fi fost complet minimizat. În film, în general, intrăm într-un angrenaj complicat, în care talentul pare a fi ultimul lucru care contează.” Nu se poate să nu observi consecvența spuselor actriței. Atât în ipostază de artistă de teatru, cât și în cea de artistă de cinema, Gina Patrichi a crezut în menirea regizorului. A refuzat falsele vedetisme. Lor le-a preferat temeinicia lucrului bine gândit, cu mîgală făcut.

La vremea debutului în film al Ginei Patrichi, cinematografia românească trecea printr-o perioadă relativ fastă. Cum fiica preferată a lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, Lica, nutrea ambiții de actriță de cinema, conducătorul din acea vreme al P.M.R. a decis și





aprobat investiții consistente în cinematografie. Studiourile de la Buftea au fost modernizate. Succesorul lui Dej, Nicolae Ceaușescu, a fost și el preocupat de producția națională de filme, deloc dezinteresat, și nu de dragul artei, se înțelege, obsesia lui (mă rog, una dintre ele) fiind realizarea a ceea ce se chema „epopeea cinematografică națională”. Începută în 1963 cu *Tudor* (regia: Lucian Bratu), film a cărui istorie e destul de lungă și de încurcată, căci producerea lui a început cu supervizarea unor consilieri sovietici, respectiva epopee va însuma până în 1989 următoarele producții: *Dacii* (regia: Sergiu Nicolaescu) în 1966, *Columna* (regia: Mircea Drăgan) în 1967, *Mihai Viteazul* (regia: Sergiu Nicolaescu) în 1971, *Nemuritorii* (regia: Sergiu Nicolaescu) în 1974, *Ștefan cel Mare* (regia: Mircea Drăgan) în 1975, *Cantemir* (regia: Gheorghe Vitanidis) în 1975, *Buzduganul cu trei pecetei* (regia: Constantin Vaeni) în 1977, *Vlad Țepeș* (regia: Doru Năstase) în 1978, *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* (regia: Malvina Urșianu) în 1980, *Burebista* (regia: Gheorghe Vitanidis) în 1980, *Horea* (regia: Mircea Mureșan) în 1984 și *Mircea* (regia: Sergiu Nicolaescu) în 1989. Uneori, aceste filme erau gândite ca replici ale altor filme ce nu erau pe placul regimului de la București. Așa a fost cazul cu *Cantemir*, filmul din 1975 al lui Gheorghe Vitanidis, pe un scenariu de Mihnea Gheorghiu, gândit ca replică la un film intitulat *Dimitrie Cantemir*, turnat la Chișinău, în care domnitorul apărea exact așa cum îl înfățișase istoriografia românească până în 1960, adică rusificat (cf. Vlad Georgescu, *Politică și istorie. Cazul comuniștilor români*, Editura Humanitas, București, 1991). Alteori, așa după cum s-a întâmplat cu *Mircea*, filmul din 1989 al lui Sergiu Nicolaescu, astfel de pelicule erau transpunerea pe ecran a unor indicații ideologice rostite de Conducător la plenare, conferințe naționale ori congrese (cf. Adrian Cioroianu, *Ce Ceaușescu qui hante les Roumains*, Editura „Curtea Veche” & L'Agence Universitaire de la Francophonie, București, 2004). Astfel de filme erau gândite a fi parte a „sărbătorii fără sfârșit” cu care mai-marii comunismului românesc credeau că pot ascunde falimentul acestuia. Dar, după cum scria Vlad Georgescu (*op.cit.*), „sărbătorile sunt, de fapt, apologii, cultumicii își închipuie că tratamentul cu istoria poate stimula patriotismul toropit al maselor, fără să-și dea seama că, de fapt, îl ameteșc mai tare. Istoria anversativă devine istorie de parastas.”

Spre cinstea ei, Gina Patrichi a jucat doar în două astfel de filme. Unul dintre ele avea mulți diezi puși propagandei. E vorba despre *Nemuritorii*, filmul din 1974 al lui Sergiu Nicolaescu. Cel de-al doilea, *Burebista*, era regizat de Gheorghe Vitanidis. Pentru *Nemuritorii*, scenaristul Titus Popovici îi scrisese Ginei Patrichi un rol extrem de frumos. Era vorba despre o femeie care-și regăsește sensul existenței datorită dragostei și care apoi se prăbușește, când vede cum îi este ucis iubitul. Din păcate, rolul a fost mutilat de cenzură.

*Burebista* era expresia pe peliculă a tracismului care începuse să facă ravagii la București. O decizie din anul 1975 a Comitetului Central al P.C.R. a stabilit chiar și data înscăunării lui Burebista, așa încât să se poată sărbători aniversarea a 2050 de la respectivul eveniment chiar în anul 1980, când în Capitala României urma să aibă loc Congresul Internațional de Științe Istorice. Pentru partid, nu avea niciun fel de importanță că istoricii profesioniști se dovediseră neputincioși în stabilirea anului la care ajunsese la putere Burebista. Se vede treaba că nici pentru Gheorghe Vitanidis, regizorul care a executat comanda, sacrificând talentul unor mari actori, adevărul istoric nu avea prea multă importanță. Conta îndeplinirea „indicației”.

La ordinul lui Nicolae Ceaușescu, „istoria invadează presa, programele de radio și televiziune, sălile de teatru, studiourile de film, librăriile, muzica ușoară, galeriile de artă. Fiecare moment al prezentului se raportează la trecut, i se înfig rădăcini în adâncul veacurilor, fiecare împlinire este prezentată împlinire finală a

unei lungi evoluții istorice, legitimitatea istorică devine o obsesie, așa cum nu știm să mai fi fost vreodată în trecutul acestui neam” (Vlad Georgescu, *op.cit.*).

Spuneam că *Pădurea spânzuraților*, filmul de debut al carierei de actriță de film a Ginei Patrichi, a avut o reală carieră cinematografică internațională. El a fost trimis în primăvara anului 1965 la Festivalul Internațional de Film de la Cannes, ediția a optsprezecea, iar din delegația românească a făcut parte și Gina Patrichi. A surprins un pic lungimea lui, neobișnuită pentru filmele înscrise în astfel de concursuri. Dar, în zilele imediat următoare proiecției, filmul regizat de Liviu Ciulei a avut parte de cronici elogioase. „În fața unui bloc atât de masiv, ești cuprins de respect. Te afli în prezența unei opere bogate, care se hrănește dintr-o sevă generoasă. Iar academismul realizării accentuează acest sentiment de bogăție și de gravitate”, se scria în *Le Monde*. S-a folosit cuvântul *capodoperă*. *Nice-Matin* a scris că *Pădurea spânzuraților* este „un film excelent”. Delegația României avea motive de optimism. În seara decernării premiilor, Liviu Ciulei primea din mâinile marii actrițe Olivia de Havilland, președinta juriului, Premiul pentru cea mai bună regie. În 2007, superbul, cutremurătorul film al lui Cristian Mungiu *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* va depăși performanța din 1965 și va fi declarat cel mai bun film. Minunat arc peste timp.

Gina Patrichi nu a supralicitat niciodată valoarea rolurilor pe care le-a făcut în film. „De ce să vorbim despre roluri scrise pentru actori, atâta timp cât noi nu avem nici măcar multe roluri bine scrise?”, nota ea undeva. Într-un interviu acordat Evei Sârbu și apărut în revista *Cinema*, Gina Patrichi devenea tranșantă: „Femeile din filmele noastre sunt, de cele mai multe ori, niște figurante.” Întrebată care ar fi motivele crizei diagnosticate, Gina Patrichi răspundea cu sinceritate: „Nu știu... Poate e un timp al bărbaților, al științei, al războaielor, al afacerilor... Noi nu avem foarte mult loc în toate acestea. Ne-am emancipat, e drept, dar biologic nu putem fi egale. Noi îndeplinim și rolul vechi, acela de a fi mame, soții, de a fi un *vis-à-vis* agreabil.” Ciudat. Ceea ce dezvolta actrița în interviul menționat va fi, la urma urmei, tema piesei *Interviu*, în care Gina Patrichi a fost magnifică.

Dintre rolurile pe care le-a jucat în filme, Gina Patrichi avea preferințe pentru Vetina, personajul din filmul *Dincolo de nisipuri*, regizat de Radu Gabrea și apărut pe ecrane în anul 1973. Sau pentru Hanna, rol interpretat în filmul *Trecătoarele iubiri* regizat de Malvina Urșianu și a cărui premieră a avut loc în anul 1974. Sanda Faur scria în *Almanahul „Cinema”* pregătit pentru anul 1975 următoarele: „Gina Patrichi trebuia să fie o Hanna care spală cu pedanterie igienică, cu bunăvoință marțială și cu șampon străin o veche strachină din pământ, din pământul țării în care Andrei, soțul ei, s-a întors pentru a rămâne pentru totdeauna. Hanna Ginei Patrichi trebuia să fie o femeie de afaceri care împletește, profitabil, călătoria nostalgică a soțului cu interesele ei sănătos comerciale, care știe când să zâmbească, cum să tacă și în ce anume fel să-și convingă partenerii, ea trebuie să fie partenera aleasă de arhitectul Andrei într-o societate de consum. Gina Patrichi a trecut dincolo de personajul scris pentru film, l-a luat de mână și l-a tras în lumea ei, în lumea simțurilor răvășitoare, a pasiunilor, a trăirilor totale. Tot ce era rece, calculat, înghețat în alcătuirea acestui personaj, tot ce era străin lumii lui Andrei, lumii lui de gânduri, de simțăminte, de iubire pentru pământul natal, tot sau aproape tot din ceea ce trebuia să ne țină departe de ea a fost mistuit de forța pasională a acestei actrițe. Vrem, nu vrem, a vrut sau nu filmul, noi am crezut în iubirea ei adevărată pentru Andrei, în neliniștea, în durerea cu care se desparte de el, cu care a acceptat să fie părăsită fără a ști de ce, sau poate presimțind totuși de



ce. La incandescența trăirilor Ginei Patrichi nu poate rezista nici personajul cel mai bine gândit în paginile scenariului, el trebuie să ridice brațele și să se predea, el trebuie să-i accepte voința. Și nu face rău: adevărul e aproape întotdeauna de partea marii arte a Ginei Patrichi. S-a văzut lucrul acesta, fără tăgadă, și în *Trecătoarele iubiri*.”

De fapt, Malvina Urșianu scrisese rolul special pentru Gina Patrichi. Iar, ca să cităm din nou din *Almanahul „Cinema”*, „Gina Patrichi vine spre noi cu un chip răvășit, sublim răvășit de toate furtunile neștiutelor mări, o face nu pentru a ne spori tristețea, ci pentru a ne convinge că totul poate fi luat de la capăt. Chiar și prăbușirea dezrădăcinăteii artiste din *Rătăcire* (film regizat de Alexandru Tatos și apărut pe ecrane în anul 1978 – nota n., M.M.), povestită pe muchie de disperare și de ultimă resursă a zâmbetului, nu poate alunga ideea speranței.”

În cartea *Aceste Gioconde fără surâs. Convorbiri cu Malvina Urșianu* (ed.cit.), regizoarea povestește că *Trecătoarele iubiri* a fost intens cenzurat. S-a pus întrebarea de ce revine Andrei în țară să moară: „Ce suntem noi, cimitir de elefanți? Să se ducă să moară în lume, acolo unde a plecat.” Or, asta dădea peste cap însăși ideea filmului. Critica a susținut filmul, scriind că dorul de țară e singura iubire netrecătoare.

Încă și mai puternic cenzurat a fost *Probă de microfon*, filmul din anul 1980 al lui Mircea Daneliuc, regizor pe care Gina Patrichi l-a apreciat deopotrivă pentru calitățile sale de artist, nedispus să-și negocieze talentul, dar și pentru cele de Om. Gina Patrichi avea să dovedească în acest film că știe că altele sunt legile filmului decât cele ale teatrului și că are posibilitatea de a nu se repeta. Că ceea ce a făcut pe scenă în *Interviu* nu se mai putea, nu trebuia făcut pe peliculă în *Probă de microfon*.

Convingerea fermă a actriței de cinema Gina Patrichi a fost că filmul românesc „trebuie scos din producția de serie și îndreptat spre opera artistică”. Avea dreptate.

Spuneam la începutul acestui capitol că filmul i-a rămas dator actriței. În pofida faptului că actrița a făcut tot ceea ce a depins de ea să facă din el exact ceea ce ea însăși numea *operă artistică*. Acestea au fost timpurile. Acesta a fost destinul. Sigur e un singur lucru. Cinematografia românească a trecut pe lângă o actriță excepțională. Pe lângă cea care putea fi o Anna Magnani a României. Sau, cum s-a spus adesea, o Jeanne Moreau. Ori, cum se zicea imediat după venirea ei de la Galați, „o Annie Girardot”. Sau, cum se imagina ea, „o Julie Christie”. A fost, pur și simplu: Gina Patrichi.

Revin la articolul lui Mihai Fulger, la „standardele noului realism”, dar, mai cu seamă, la cartea Magdei Mihăilescu. Acolo, la un moment dat, Malvina Urșianu povestește că i-a fost dat să revadă studiourile de la Buftea. Revăzută după zece ani, „Buftea... era strălucitoare, pusă la punct ca o fată de măritat. Fără patină, fără urma fostelor vieți care i-au creat și populat existența. Pe platourile pe unde își purtasera pașii Lăpușneanu, adică Motoi, sau Silvia Popovici, György Kovács, Cornel Coman, Gina Patrichi (subl. n., M.M.), Alexandru Întorsureanu, Girardi, Fischer, călca acum o lume străină de mine și de cinematografia care fusese, cândva, sensul existenței noastre. Pe două dintre aleile în care filmasem, odată, finalul de la *Serata* și pe care mă plimbam, uneori, când eram prea obosită, am văzut scrise numele a două mari actrițe, Leopoldina Bălănuță și Gina Patrichi.”

Eu sunt gata să pariez că, dacă viața ar fi vrut altfel, dacă Gina Patrichi ar fi prins „noul val” din cinematografia românească și „standardele noului realism”, n-ar fi avut nicio dificultate să i se adapteze. Gina Patrichi putea juca orice. Iar când juca în film era actriță de film, nu actriță de teatru. Lucru rar, s-o recunoaștem! Deloc la îndemâna oricui.

## VIII. Acord final

„Ce plăcut ar fi să fii mort, dacă morții și-ar petrece timpul bântuind locurile pe care le-au iubit în viață și și-ar retrăi trecutul iubit – dacă moartea ar fi o lungă zăbavă printre plăcerile amintirii! Dacă spiritul fără trup ar uita toate durerile existenței și nu și-ar aminti decât fericirea!... Cât de fericit voi fi dacă asta înseamnă moarte – să retrăiești la nesfârșit toate bucuriile începuturilor!”

Am citit aceste rânduri în *Jurnalul unui om dezamăgit*, carte de o frumusețe stranie, apărută în anul 2008 la Editura Humanitas, în traducerea Ancăi Bărbulescu. Cartea e jurnalul lui W.N.P. Barbellion, pseudonimul unui tânăr englez al cărui nume real era Bruce Frederick Cummings și care a aflat în 1915 că suferă de scleroză în plăci, boală cu deznodământ fatal. Deși respectivul jurnal a fost tipărit doar acum, în anul 2008, pentru prima oară în limba română, el a fost cunoscut și admirat de intelectualii români din perioada interbelică. Printre ei s-au aflat Emil Cioran sau Jeni Acterian. În jurnalul său, aceasta din urmă face câteva referiri la cartea lui W.N.P. Barbellion și socotește că existența sa e oarecum asemănătoare celei trăite de tânărul englez.

Numai că moartea nu înseamnă nicidecum „să retrăiești la nesfârșit toate bucuriile începuturilor”. Gina Patrichi știa asta și, pe toată durata chinuitoarei perioade cât a durat suferința sa, a dorit ca *moarte* să fie un cuvânt exclus din vocabularul celor din jurul ei. După mărturia maestrului Victor Anagnoste, soțul actriței, păstrată în arhiva Televiziunii Române, căci e parte a unei emisiuni semnată de Lucia Hossu-Longin, în calitate de realizator, și de Doina Teodoru, redactor, rostirea cuvântului *moarte* a fost interzisă în casa de pe strada Orlando tot timpul cât Gina Patrichi s-a luptat cu moartea, în spitale ori în locuința proprie.

Găsesc în cartea respectivă un alt pasaj, care cred că se potrivește perfect cu gândirea actriței din acele zile și luni grele de suferință: „Viața mea s-a despo-vărat mult, căci nu-mi pare rău că sunt un microorganism – îmi ajunge onoarea de

a face parte din univers, un univers atât de mare, un cadru atât de măreț. Nimic nu-mi poate smulge onoarea aceasta. Nimic nu poate schimba faptul că *am trăit, am fost eu*, chiar dacă pentru atât de scurt timp.“

„*Onoarea de a face parte din univers... am trăit... am fost eu.*“ Sunt cuvinte care cu îndreptățire puteau fi rostite oricând de Gina Patrichi. Dar iată care a fost prețul plătit pentru onoarea de face parte din univers, de a trăi, de a fi ea însăși, așa cum îl rezuma însăși Gina Patrichi într-un interviu acordat televiziunii, mai precis Luciei Hossu-Longin.

„...Vreți să știți cum privesc viața mea interioară de vedetă?

*Ei bine, vorbind despre vedete și strălucirea lor, trebuie să vă spun că și ele pot fi învinse de oameni, dar sunt mulțumite că au învins artiștii. Poate chiar ca o răsplată! Și, odată stabilit acest lucru, constatăm că strălucirea lor se termină în clipa în care ultimul reflector s-a stins. De atunci începe viața lor de oameni învinși. Eu sunt fericită c-am învins ca artistă, chiar dacă vi se pare că nu sunt modestă deloc, iar strălucirea pe care am dobândit-o o las pe scenă, în brațele personajelor mele. Este în întregime a lor! Parafrazând titlul unei piese în care am jucat, pot spune că «privesc înapoi cu mândrie».*

...Vreți să știți care este rețeta care mi-a dat atâta dragoste de viață și m-a ajutat să înving de multe ori piedici peste care alții n-ar fi reușit să le treacă?

Umorul cred că a fost rețeta mea. Umorul, care nu m-a părăsit nici în perioada de dezastru comunist, nici după. Luam totul așa cum era și priveam în partea cealaltă.

...Vreți să știți care este deviza mea în viață?

Am mai amintit-o și cu altă ocazie: Singurul lucru care contează în relațiile dintre oameni este sinceritatea. Restul e pierdere de vreme, și eu nu am timp de pierdut. Ziua mea este plină de dimineața până seara și aproape toată e consacrată artei mele. Am făcut tot ce puteam face pentru teatru, neglijând tot ce puteam neglija pentru viața mea personală.

...Vreți să știți care a fost mantia pe care am îndrăgit-o cel mai mult pe scenă?

Este rochia personajului Mița Baston din D-ale carnavalului. Purtam un costum caraghios și ridicol, special creat pentru a-mi evidenția niște forme pline pe corp, dar care mă ajuta să joc foarte serios. Spectacolul a fost un succes imens, o întâlnire fericită cu câțiva artiști străluciți.

...Vreți să știți care este replica ce mi-a rămas întipărită cel mai bine în memorie?

Am să vă reamintesc cuvintele cu care încheiam Jocul de-a vacanța: «Poate că nici eu n-am fost altceva decât o fată dintr-o carte, din cartea pe care o citești... Poate că, într-adevăr, totul n-a fost decât o părere, o glumă, un joc.»“

„Am făcut tot ce puteam pentru teatru“, spune Gina Patrichi în vorbele citate mai sus. A fost felul ei de a mulțumi, de a plăti *onoarea de a face parte din univers*. A fost felul ei de a trăi, de a fi ea însăși. Și – cine știe? – poate că personajele pe care Gina Patrichi le-a interpretat la Teatrul din Galați, pe magnifica scenă de la „Bulandra“, la radio, la televiziune, în film își petrec timpul bânuind locurile pe care actrița le-a iubit în viață, zăbovind printre plăcerile amintirii.

Actrița nu putea să părăsească această lume înainte de a-și lua „la revedere“ de la public, de la colegii de breaslă. A făcut-o în ultimul său spectacol, desfășurat în seara de 31 ianuarie 1994, atunci când, pe scena Teatrului „Odeon“, care în vremea tinereții ei găzduia Teatrul Național, i s-a decernat de către Uniunea Teatrală din România (UNITER) Premiul de excelență.

În acel an, am văzut Gala nu din sală, ci la televizor. Aveam încă, pe vremea aceea, un televizor alb-negru. E în specificul acestui tip de receptoare să ascundă mai bine defectele feței, prețul vârstei, însemnele suferinței. Pe scenă, se afla președintele Uniunii, actorul Ion Caramitru. Și-a făcut apoi apariția directorul Teatrului Național din Londra, Richard Eyre, cel care, dacă viața, dacă moartea ar fi vrut altfel, ar fi trebuit să vină la București în anul 1993, spre a monta *Hamlet* cu Gina Patrichi în rolul Gertrudei. Richard Eyre a spus:

„Când am venit pentru prima oară la București, în anul 1971, am văzut un spectacol. Nu-mi mai amintesc cum se numea acel spectacol. Am remarcat însă în acel spectacol jocul unei actrițe. Era inteligentă și generoasă. Era atrăgătoare și tragică, amintindu-mi de Jeanne Moreau. Era emoționantă și jovială, amintindu-mi de Judy Dauch. De fapt, era, ca toți marii artiști, ea însăși. Era Gina Patrichi.“

Sala, plină-ochi, a început să aplaude frenetic. Părea că aplauzele nu se mai opreau. Gina Patrichi a urcat pe scenă, ținuta îi era dreaptă, impecabilă. Părea că totul e în regulă. Televizorul meu alb-negru mă înșela și nu mă lăsa să văd însemnele suferinței pe fața artistei. Am revăzut recent secvențe din Gala din luna ianuarie a anului 1994. Și mi-am dat seama cât efort a trebuit să depună actrița pentru a avea această ultimă apariție în fața breslei, a spectatorilor. A început să vorbească. Primele cuvinte le-a rostit aparent fără probleme. Încă vorbea actrița. Apoi a înecat-o emoția. Actrița a lăsat loc deodată omului. Un om ce nu se lăsa înfrânt cu niciun preț. Cei din sală o încurajau. Așa încât Gina Patrichi a izbutit să spună:

„Vreau să ne gândim împreună la ceva vesel, pentru că altminteri mi-e teamă că o să plâng. Și, vă mărturisesc, eu nu iubesc lacrima pe scenă.

*Trebuie să recunoașteți că sunt un om cu noroc.*

*Este un mare noroc pentru mine să pot avea în față un asemenea auditoriu, o sală plină-ochi, pentru care aș fi invidiată de orice actor al lumii.*

*Este un mare noroc pentru mine că am putut apărea în fața dumneavoastră, în fața atâtor actori prezenți în sală, dintre care foarte mulți ar merita unul dintre premiile oferite. Dar sunt sigură că va veni ziua în care le vor lua.*

*Este un mare noroc pentru mine de a fi apreciată de un juriu pe care nu l-am visat niciodată, format din mari personalități ale vieții noastre culturale.*

*Cum să nu-mi tremure genunchii când mă bucur de prețuirea dumneavoastră, a tuturor, a acestui important om de cultură care este Ion Caramitru și de prezența lui Richard Eyre, unul dintre cei mai de seamă oameni de teatru din Anglia?*

*Mă pregăteam să vă recit un poem de Shakespeare, dar nu mai am putere. Am să vă spun numai câteva cuvinte din monologul lui Prospero, pline de înțeles:*

**«Noi suntem plămada din care sunt făcute visele. Și scurta noastră viață o întregește un somn.»“**

În luna septembrie a anului 2008, am întâlnit-o la un festival de teatru de la Brăila pe marea regizoare Cătălina Buzoianu, sub îndrumarea căreia Gina Patrichi a realizat trei mari roluri ale carierei sale: cele din spectacolele cu piesele *Hedda Gabler*, *Interviu* și *Dimineața pierdută*. Am vorbit îndelung, până târziu în noapte, despre actrița pe care Cătălina Buzoianu a prețuit-o enorm. Mi-a spus că tocmai pregătește la Teatrul Mic o nouă premieră, cu piesa *Furtuna*. Că adesea, în timpul repetițiilor, le vorbește actorilor despre Gina Patrichi, amintirii căreia dorește, de altfel, să îi dedice spectacolul. Și aceasta fiindcă ea, o regizoare cu un palmares impresionant, a înțeles esența *Furtunii* în seara aceea în care, de pe scena de la „Odeon“, Gina Patrichi își lua bun rămas de la cei ce au iubit-o slujindu-se de cuvintele lui Prospero. Am rugat-o pe Cătălina Buzoianu să împărtășească o parte dintre gândurile sale cititorilor acestei cărți.



„Suntem făcuți din substanța viselor, iar mărunta noastră viață este înconjurată de somn. Am în fața ochilor o altă traducere decât cea pe care am ascultat-o la televizor, într-o seară devastatoare. Atunci, o făptură fragilă, incandescentă, halucinantă, spunea aceste cuvinte. Le-am perceput pentru prima oară ca pe o revelație. Pentru că ființa aceea încă din lumea noastră, dar nu pentru mult timp, știa bine ce spunea.

Cred că nu am mai văzut niciodată spectacolul acesta, și nu era un spectacol, când personajul acesta, care nu mai era un personaj, era un om, doar atât, ne împărtășea un adevăr esențial. Era o altă traducere, dar înțelesul cuvintelor, limpede, sub o lumină orbitoare, se transmite ca o undă de șoc.

Priveam Gala UNITER care o premia pe Gina Patrichi pentru toată cariera. Pentru toată viața, se putea spune. Îi mai rămăsese foarte puțin din mărunta viață, până la marele somn. Eram obișnuită cu vorbele de duh ale Ginei, cu umorul ei coroziv și cu sentințele ei irevocabile, pe care le emitea ca și cum cineva i-ar fi dictat din altă sferă o învățătură ezoterică, implacabilă.

Odată eram foarte nenorocită și plângeam. A trecut pe lângă mine și mi-a spus: Pleurette, nu uita că viața este a învingătorilor. Și a plecat. Învingătoare pentru că a înțeles. Până la ultima gură de aer din rezerva din spital – mi-au povestit cei prezenți – a încercat să facă suportabilă despărțirea cu hazul ei inevitabil. Acum, când meditez asupra textului atât de cunoscut, încerc să înțeleg ce înseamnă vorbele: Actorii noștri au fost doar spirite, s-au topit în mare, în aerul subțire, asemenea țeserii imateriale a unei iluzii. Și voi toți, care sunteți aici, vă veți topi așa cum a pălit acest cortegiu de umbre.

Îmi aduc aminte cum a urcat, ea, Gina, treptele scenei. Cu dificultate, pentru că spunea, o cum durea un picior. Și cum se confesa, oarecum uimită că joacă un rol pe care nu și-l imaginase în palmaresul ei. Un rol pe care nu l-am văzut interpretat mai bine în panoplia universală a interpreților. Erau străluciți, jucau bine teatru, un pariu de carieră, ar fi spus Bergman. Saltimbanci în condiția de a depăși propriile performanțe. Aș fi putut juca Ariel, poate, – a spus Gina – dar Prospero?

La fiecare repetiție știu că acest spectacol cu Furtuna îi e dedicat. Îmi amințesc sfaturile ei profesionale în repetiții: dragă Dodo, lui Victor, dragă Tavi, lui Octav, dragă Pompo, Irinei. Împreună țeseau iluzia imaterială. Iar ea, Ariel eliberată, se topea, s-a topit în aer. Un spirit într-un cortegiu de umbre.

Cătălina Buzoianu

Septembrie 2008

Și prietena ei, actrița Emilia Dobrin, ne-a făcut părtaș la câteva clipe petrecute împreună:

M-ați rugat să scriu despre GINA, o întâmplare, un fapt divers.

Nu pot încă să scriu despre Gina un fapt divers.

Plecarea ei a produs în mine – și nu numai – un fel de cutremur.

Au rămas în urma ei mormane de trăiri, de sensibilități, de lucruri, de tandrețuri, de supărări, de dantele, de hohote de râs, de deșteptăciuni, de nemaivăzute... toate într-o „devălmășie” – cuvânt drag Ginei.

Nu prea vreau să scot ceva alături.

Mă uit prin „devălmășie” și zăresc cum ne-am cunoscut.

O petrecere a Boruzeștilor. Sunt însărcinată, nu știu ce să fac, pentru că nu sunt încă căsătorită. La plecare, Gina, fără nici o introducere, îmi spune, numai mie:

„Cel mai prețios lucru pe care poate să îl facă o femeie, este să nască un copil.”  
Nu vreau să scormonesc, să scot toată seara la iveală. Acum îmi ajunge atât.  
Teatru... roluri minunate... fericire...

Mai găsesc o seară, din nenumăratele zile și nopți, în care, după un spectacol, sau poate după un film sau o întâmplare, stam până în zori și despicam existența în fel și chip, până când mă durea capul din cauza ochilor ei. Schimbam locul ca să nu mai fiu chiar în fața privirii ei

Ochii, ochii ei îmi apar în memorie.

Cu ochii ei găsesc și lacrimile ei, din prea multă iubire.

Iubire, multă iubire.

Multe hohote de râs.

Oana... Bizu...

Zile de vacanță tremurate noaptea în balconașul camerei de hotel, privind marea și șoptind lucruri îndrăznețe.

„Mă fascinează marea, mă uluiește.”

Părerea mea este că e îndrăgostită de ea.

Pe culoarul hotelului, ca să nu deranjăm somnul familiei, ne tăvălim pe jos de râs în hohote înfundate și cu lacrimi șiroaie.

Dragoste de viață...

„Slăbiciunea femeii... tăria ei” – i-auzi! și râdem.

„Femeia poate să facă – din orice – cu iubirea ei și din iubire, pom de Crăciun, vară”. Șic! Râsu-plânsu.

Găsesc o frântură din zilele de dinainte de... după ziua ei, la care ne-a primit elegantă și cu eleganță.

O găsesc în fața oglinzii, probând niște lucruri pe care le primise cadou, pe vechile ei forme. Voia să le refacă. Încerc să o ajut, băjbâind mai mult cu degetele pe ea, de teamă să nu se sfărâme. Nu-i place neputința mea de a-mi stăpâni emoția.

„Stai deoparte dacă nu ești în stare”

Duelând o viață cu inteligența, găsesc înțelesul trăirilor ei și asta o făcea puternică.

Două ore mai târziu, vorbim despre una, alta, mai mult de teatru și, tușind ușor, rostește simplu:

„Cred că e gata!”

Pink, cățelul, tare trist...

Aceeași zi, noaptea târziu.

Pe undeva, prin devălmășie:

„Viața e mișcare” și râd molipsită de pofta ei de viață.

ZIUA ACEEA, NOAPTEA TÂRZIU...

Patul de spital, după atâtea și atâtea clipe de viață, trăite năvalnic.

Patul de spital, cu milioane de clipe de nemișcare.

Deschide ochii.

Eu, proasta de mine, spun o „minciunică”.

Zâmbește, pentru că știe.

Zâmbește și face ușor gestul ei cu palma, pe care o îndoiaie ușor.

De regulă, asta făcea când considera ceva terminat.

Însemna:

„nu-i nimic”...

„treacă de la mine”...

„ei!... a fost”.

Emilia Dobrin

Septembrie 2008

La 18 martie 1994, la doar zece zile după ce împlinise cincizeci și opt de ani, viața Ginei Patrichi a început să fie întregită de somn.

Revista *Teatrul azi* publica în numărul 4–5–6 din 1995 un necrolog semnat de Ionuț Niculescu. Iată-l:

*„Am stat lângă ea la spectacolul Dimineată pierdută, când, după prima operație care-i impusese repaus vocal, Leopoldina Bălănuță o înlocuise în rolul Ivonei. Era un rol foarte greu, pe care nu-l repetase niciodată: acela de spectator al propriei posterități, care avea alt chip și alte intonații decât cele la care ea muncise cu atâta abnegație timp de un an de zile. Era un rol pe care l-a interpretat cu eleganța și precizia care o caracterizau în tot ce făcea. Pentru că Gina Patrichi a fost elegantă și când juca în picioarele goale Mița Baston în neuitatul D-ale caranavalului, montat de Lucian Pintilie. Era eleganța creată de patima covârșitoare cu care căuta adevărul, adevărul care se potrivește expresiv pe scenă. «Pe la douăzeci de ani, eram eu însămi, mi se părea că nimic nu e mai important pentru mine decât să joc teatru, să te arăți. Jucam cu o dezinvoltură nebună, fără să elaborez, aveam sensibilitate și temperament și mi se părea că am totul. Dar actorul este o construcție, o construcție deliberată», explica ea odată. Construcția asta se desăvârșea odată cu rolurile multe, din păcate prea puțin importante: a jucat Shakespeare târziu, dar cu câtă strălucire – și, tânjind în secret după partiturile consacrate, a înnobilat, dându-le un sens superior, melodrame pe care le reechilibra în folosul adevărului, trecând în subsidiar lacrimile autopătimirii.*

*Avea un fel foarte bărbătesc de a-și concepe feminitatea, care a fost tema ei principală ca actriță și ca om. O feminitate inteligentă, însetată de reciprocitate, de acele sentimente care să corespundă tensiunii pe care o impunea, refuzând tot ce era călduț, mediocru, suficient.*

*„Pentru mine, scena nu este viață, sunt două lucruri diferite. Adevărurile de pe scenă sunt adevăruri de viață la puterea n. Mulți actori joacă adevărurile neînsemnate și banale direct, firesc, neinteresați de acel mare adevăr, de lucrul acela neobișnuit pe care în viață nu-l trăiești, de fapt, niciodată. Am orgoliul meseriei mele: trimit unele momente până la paroxism, până la stările pe care făpturile echilibrate le trăiesc doar în vis.”*

Felul cum stăpânea aceste momente de paroxism a constituit probabil marca ei unică, sursa neobișnuitei ei autorități pe care i-o recunoșteau și cei care n-o iubeau. Prezența Ginei Patrichi introducea ordine pe scenă și în viață, așa cum strălucirea pietrelor prețioase ridiculizează gablonțurile.

A jucat mult și ar fi meritat să joace și mai mult. Ceea ce ar fi putut ea să fie o să facă alte actrițe. Așa e regula, și Gina Patrichi și-a însușit-o în ultimii ani, fără revolte patetice și inutile. Demnitatea cu care și-a purtat destinul provoca invidia oamenilor sănătoși. Piesa în care persoana Gina Patrichi – sinceră, vitală, feminină, talentată – juca rolul actriței Gina Patrichi.”

La începutul lunii iulie a anului 2008, am avut privilegiul de a purta o lungă discuție cu avocatul Victor Anagnoste, soțul Ginei Patrichi. Am stat de vorbă în biroul Domniei Sale. La un moment dat, domnul Anagnoste m-a invitat într-o altă încăpere. Pe o masă, pe latura din dreapta a odăii, se afla trofeul UNITER, primit de Gina Patrichi în ianuarie 1994. Pe peretele din fața mea, două tablouri. Primul o reprezintă pe Gina Patrichi, cel de-al doilea pe fiica ei și a domnului Anagnoste,

Oana. Maestrul mi-a spus că ambele au fost făcute de Alin Gheorghiu. Cu o diferență. Pentru cel care o reprezenta pe Oana, aceasta îi pozase pictorului. Cel în care apărea Gina Patrichi e tulburător și are o istorie tulburătoare. Actrița nu i-a pozat artistului. În tablou era o Gina Patrichi așa cum îi apăruse ea imaginației artistului, după ce o văzuse într-un spectacol la care Alin Gheorghiu fusese de mai multe ori. Domnul Anagnoste îmi spunea că, atunci când Alin Gheorghiu le-a adus tabloul, atât Gina Patrichi, cât și domnia sa au fost șocați. Li se părea că nu era, că nu putea fi Gina Patrichi. Gina Patrichi era o femeie de o frumusețe aparte. În tablou era altfel. Și totuși, când boala a început să-și facă simțită prezența, asemănarea dintre Gina Patrichi, cea din tablou, și Gina Patrichi, cea care se străduia ca viața din casa de pe strada Orlando să fie cât mai firească cu putință, devenea din ce în ce mai izbitoare. O viziune a unui artist plastic care ar fi fost bine să nu se fi materializat niciodată!

*„Poate că nici n-am fost altceva decât o fată dintr-o carte, din cartea pe care o citești...”* Nu, nu e așa! Căci acea fată, acea femeie, acea actriță ne-a dăruit pe scenă, la radio, la televiziune, în film nenumărate bucurii, pentru asta cheltuind tot ce a fost mai real, mai autentic din ființa ei. De abia apoi a inspirat o carte. *Carte cu Gina Patrichi.* Gina Patrichi: actrița de pe scenă, de la radio, de la televiziune, din filme. *Gina Patrichi: Actrița dintr-o carte.*

## Cortină







*Gina Patrichi, portret de Alin Gheorghiu*



*Oana Anagnoste, portret de Alin Gheorghiu*



## TEATROGRAFIE

### Teatrul de Stat din Galați

Stagiunea 1956–1957

**Nota zero la purtare** de Octavian Sava și Virgil Stoenescu

**Regia artistică:** Valeriu Moisescu; **decoruri și costume:** Mihai Tofan; **cu:** Ștefan Bănică, Călin Botez, Ricardo Colberti, Dana Comnea, Sabin Făgărășanu, Valeriu Grama, Nicolae Ifrim, Veronica Teodora Irasog, Mihai Pălădescu, Gheorghe Popa Mija, Florin Predună, Sebastian Radovici, Leni Ștefănescu; **rolul:** *Mariana Pleșoianu*; **data premierei:** 21 octombrie 1956

**D-ale carnavalului** de Ion Luca Caragiale

**Regia:** Valeriu Moisescu; **decoruri și costume:** Ștefan Hablinschi; **cu:** Ștefan Bănică, Călin Botez, Ricardo Colberti, Dimitrie Dunea, Nicolae Ifrim, Coca Merize, Mihai Pălădescu, Liana Sacerdoțeanu; **rolul:** *Mița Baston*; **data premierei:** 24 februarie 1957

**Don Gil de Ciorap Verde** de Tirso de Molina

**Regia:** Crin Teodorescu; **scenografia:** Mircea Marosin; **coregrafia:** Emerit Tus; **cu:** Ștefan Bănică, Ricardo Colberti, Dana Comnea, Dimitrie Dunea, Valeriu Grama, Nicolae Ifrim, Nicoleta Oancea, Boris Olinescu, Mihai Pălădescu, Florin Predună, Sebastian Radovici; **rolul:** *Dona Clara*; **data premierei:** 22 iunie 1957

**Gaițele** de Alexandru Kirițescu

**Regia artistică:** Virgil Sacerdoțeanu; **scenografia:** Ștefan Hablinski; **alături de:** Marilena Bodescu, Mirela Frunzetti, Ileana Focșa, Marcela Stoica, Tanți Romée, Coca Merize, Dora Stoenescu, Veronica Teodora Irasog, I. Anghelescu-Moreni, Constantin Vurtejanu, Ion Focșa; **rolul:** *Wanda Serafim* (preluare de rol: premiera în stagiunea anterioară)

### Teatrul de Stat din Galați

Stagiunea 1957–1958

**Mormolocul** de Constantin Sincu și Vasile Nițulescu

**Regia artistică:** Valeriu Moisescu; **decoruri și costume:** Valeriu Moisescu și Ion Prahase; **cu:** Ion Anghelescu-Moreni, Marilena Bodescu, Leonard B. Calea, Constantin Coșa, Dimitrie Dunea; Veronica Teodora Irasog, Coca Merize, Alexandru Năstase, Nicoleta Oancea, Boris Olinescu, Mihai Pălădescu, Florin Predună, Marcela Șoimu, Leni Ștefănescu; **rolul:** *Margareta Tudorașcu*; **data premierei:** 15 septembrie 1957

**Gâlcevile din Chioggia** de Carlo Goldoni

**Regia artistică:** Valeriu Moisescu; **decoruri și costume:** Marga Bogdan Ene; **alături de:** Ion Anghelescu-Moreni, Constantin Anghelovici, Damian Bozianu, Constantin Coșa, Dimitrie Dunea, Ion Focșa, Henriette Negrea, Nicoleta Oancea, Mihai Pălădescu, Alla Tăutu, Lavinia Teculescu, Constantin Vurtejan, Corneliu Zdrehuș; **rolul:** *Lucietta*; **data premierei:** 12 decembrie 1957

**Harap-Alb** de George Vasilescu după Ion Creangă

**Regia:** Corneliu Zdrehuș; **scenografia:** Marga Bogdan-Ene; **cu:** Ion Anghelescu-Moreni, Septimiu Pop, Șerban Bogdan, Viorel Popescu, Lavinia Teculescu, Ileana Focșa, Constantin Vurtejan, Ion Lazu, Alexandru Năstase, Grigore Chirițescu, Veronica Teodora Irasog, Henriette Negrea, Florin Predună, Leonard Calea, G. Spânoche, P. Dimitriu, Alla Tăutu, Mihai Pălădescu, Constantin Anghelovici, Constantin Coșa, Dimitrie Dunea, Corneliu Zdrehuș, Mihai Echert; **rolul:** figurație specială; **data premierei:** 18 aprilie 1958

**Titanic Vals** de Tudor Mușatescu

**Regia și scenografia:** Valeriu Moisescu; **cu:** Ion Anghelescu-Moreni, Constantin Anghelovici, Grigore Chirițescu, Constantin Coșa, Dimitrie Dunea, Veronica Teodora Irasog, Ion Lazu, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Tanți Romée, Leni Ștefănescu, Alla Tăutu, Constantin Vurtejan; **rolul:** *Gena*; **data premierei:** 12 iulie 1958

**Furtuna** de Aleksandr Nikolaevici Ostrovski

**Regia artistică:** Valeriu Moisescu; **decoruri și costume:** Mihai Tofan; **cu:** Ion Anghelescu-Moreni, Constantin Anghelovici, Leonard B. Calea, Dimitrie Dunea, Ion Focșa, Henriette Negrea, Nicoleta Oancea, Mihai Pălădescu, Tanți Romée, Bogdan Șerban, Marcela Șoimu, Dora Stoenescu, Alla Tăutu; **rolul:** *Varvara*; **data premierei:** 29 iulie 1958

### Teatrul de Stat din Galați

Stagiunea 1958–1959

**Mireasa desculță** de Sütő András și Hajdu Zoltán

**Regia artistică:** Valeriu Moisescu; **decoruri și costume:** Wilke Adalbert; **cu:** Ion Anghelescu-Moreni, Damian Bozianu, Leonard B. Calea, Grigore Chirițescu, Constantin Coșa, Dimitrie Dunea, Ion Focșa, Mirela Frunzetti, Veronica Teodora Irasog, Radu Jipa, Ion Lazu, Coca Merize, Alexandru Năstase, Mihai Pălădescu, Gina Patrichi, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Florin Predună, Tanți Romée, Liana Sacerdoțeanu,

Bogdan Șerban, Marcela Șoimu, Gheorghe Spirache, Dora Stoenescu, Constantin Vurtejanu; **rolul:** *Juliska*; **data premierei:** 15 septembrie 1958

***În căutarea fericirii*** de Viktor Rozov

**Regia:** Ariana Kunner; **scenografia:** Adalbert Wilke; **cu:** Lavinia Teculescu, Septimiu Pop, Bogdan Șerban, Mihai Pălădescu, Marcela Stoica, Grigore Chirițescu, Dimitrie Dunea, Coca Merize, Nicoleta Oancea, Viorel Popescu, Veronica Teodora Irasog, Leni Ștefănescu; **rolul:** *Tatiana*; **data premierei:** 20 noiembrie 1958

***Hangița*** de Carlo Goldoni

**Regia:** Corneliu Zdrehuș; **scenografia:** Adalbert Wilke; **cu:** Șerban Bogdan, Constantin Vurtejanu, Ion Lazu, Dora Stoenescu, Mirela Frunzetti, Constantin Coșa, Alexandru Năstase; **rolul:** *Mirandolina*; **data premierei:** 21 decembrie 1958

***Nora*** de Henrik Ibsen

**Regia:** Ariana Kunner Stoica; **decoruri și costume:** Adalbert Wilke; **coregrafia:** Marieta Ionescu Mihail; **cu:** Florinel Armentea, Panait Dumitriu, Cornel Dumitru, Aurel Gheorghiu, Coca Merize, Boris Olinescu, Mihai Pălădescu, Rodica Pistol, Septimiu Pop, Leni Ștefănescu, Lavinia Teculescu; **rolul:** *Nora*; **data premierei:** 20 ianuarie 1959

***Speranța*** de Herman Heijermans

**Regia:** Corneliu Zdrehuș; **decoruri și costume:** Adalbert Wilke; **cu:** Lavinia Anghelescu, Constantin Anghelovici, Damian Bozianu, Leonard B. Calea, Grigore Chirițescu, Constantin Coșa, Dimitrie Dunea, Dumitru Fedoreac, Mirela Frunzetti, Tedora Veronica Irasog, Ion Lazu, Coca Merize, Alexandru Năstase, Henriette Negrea, Nicoleta Oancea, Boris Olinescu, Mihai Pălădescu, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Tanți Romée, Bogdan Șerban, Marcela Șoimu, Gheorghe Spirache, Leni Ștefănescu, Alla Tăutu, Dora Vurtejanu; **rolul:** *Roza*; **data premierei:** 20 aprilie 1959

***Vicleniile lui Scapin*** de Molière

**Regia:** Valeriu Moisesescu; **decoruri și costume:** Adalbert Wilke; **cu:** Grigore Chirițescu, Dimitrie Dunea, Dumitru Fedoreac, Coca Merize, Alexandru Năstase, Nicoleta Oancea, Boris Olinescu, Mihai Pălădescu, Viorel Popescu; **rolul:** *Zerbinette*; **data premierei:** 16 iunie 1959

**Teatrul de Stat din Galați**

**Stagiunea 1959–1960**

***Orașul visurilor noastre*** de Aleksei Arbuzov

**Regia:** Ion S. Bologa; **decoruri și costume:** Adalbert Wilke; **cu:** Lavinia Anghelescu, Leonard B. Calea, Constantin Coșa, Dumitru Fedoreac, Nicoleta Oancea, Boris Olinescu, Mihai Pălădescu, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Dora Stoenescu, Alla Tăutu; **rolul:** *Niura*; **data premierei:** 7 noiembrie 1959

***Micuța Dorrit*** – dramatizare de Al. Bruckenstein după Charles Dickens

**Regia:** Ariana Kunner Stoica; **scenografia:** Ovidiu Moșinschi; **cu:** Constantin Anghelovici, Leonard B. Calea, Grigore Chirițescu, Constantin Coșa, Dimitrie Dunea, Dumitru Fedoreac, Aurel Gheorghiu, Veronica Teodora Irasog, Ion Lazu,

Coca Merize, Alexandru Năstase, Nicoleta Oancea, Boris Olinescu, Mihai Pălădescu, Viorel Popescu, Florin Predună, Tanți Romée, Bogdan Șerban, Sică Stănescu, Leni Ștefănescu, Alla Tăutu, Eugen Todoran; **rolul:** *Fany*; **data premierei:** 4 decembrie 1959

***Lângă Poarta Brandenburg*** de Erich Maria Remarque

**Regia:** Ion Bologa; **scenografia:** Adalbert Wilke; **cu:** Leonard B. Calea, Grigore Chirițescu, Ion Lazu, Coca Merize, Henriette Negrea, Boris Olinescu, Florin Predună, Bogdan Șerban; **rolul:** *Anna Walter*; **data premierei:** 9 mai 1960

**Teatrul de Stat din Galați**

**Stagiunea 1960–1961**

***Ecaterina Teodorescu*** de Nicolae Tăutu

**Regia:** Ion S. Bologa; **scenografia:** Adalbert Wilke; **cu:** Damian Bozianu, Leonard B. Calea, Constantin Coșa, Victoria Dinu, Mirela Frunzetti, Costel Gherman, Radu Jipa, Ovidiu Moșinschi, Alexandru Năstase, Ion Niciu, Mihai Pălădescu, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Geo Săbăreanu, Constantin Săsăreanu, Bogdan Șerban, Sică Stănescu, Dora Stoenescu, Alla Tăutu, Constantin Vurtejanu, Cristina Zdrehuș; **rolul:** *Alice Moruzi*; **data premierei:** 17 septembrie 1960

***Siciliana*** de Aurel Baranga

**Regia:** Eugen Dovidis; **scenografia:** Adalbert Wilke; **cu:** Stela Adamovici, Damian Bozianu, Elena Chelefa, Mirela Frunzetti, Coca Merize, Mihai Pălădescu, Viorel Popescu, Constantin Săsăreanu; Dora Stoenescu, Constantin Vurtejanu; **rolul:** *Fifi Androne*; **data premierei:** 15 octombrie 1960

***Tânăra gardă*** – dramatizare de Nikolai Ohlopkov după Aleksandr Fadeev

**Regia:** Vlad Mugur; **scenografia:** Jules Perahim; **coregrafia:** Trixy Checais; **alături de:** Stela Adamovici, Constantin Anghelovici, Eugen Apostol, Damian Bozianu, Leonard B. Calea, Grigore Chirițescu, Constantin Coșa, Victoria Dinu, Virginia Drăgoi, Dumitru Fedoreac, Mirela Frunzetti, Costel Gherman, Teodora Veronica Irasog, Radu Jipa, Ion Lazu, Iulian Mereuță, Alexandru Năstase, Ion Niciu, Ion Osman, Mihai Pălădescu, Sibyla Papadopol, Aurel Pascu, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Constantin Possa, Tanți Romée, Constantin Săsăreanu, Geta Șchiopu, Bogdan Șerban, Marcela Șoimu, Sică Stănescu, Alla Tăutu, Eugen Todoran, Ion Veștea, Mișu Weiner; **rolul:** *Liubov Șevțova*; **data premierei:** 7 noiembrie 1960

***Prometeu încătușat*** de Eschil

**Regia:** Corneliu Zdrehuș; **scenografia:** Adalbert Wilke; **cu:** Stela Adamovici, Lavinia Anghelescu, Elena Aramă, Jean Flueraș-Dumescu, Dimitrie Dunea, Dumitru Fedoreac, Aurel Gheorghiu, Veronica Teodora Irasog, Ion Lazu, Ion Niciu, Sibyla Papadopol, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Andrei Prajovschi, Tanți Romée, Geta Șchiopu, Bogdan Șerban, Lucia Silion, Marcela Șoimu, Alla Tăutu, Eugen Todoran, Ion Veștea; **rolul:** *Corifeu*; **data premierei:** 20 decembrie 1960. La acest spectacol, Gina Patrichi a lucrat și ca **asistent de regie**



**Celebrul 702** de Alexandru Mirodan

**Regia:** Vlad Mugur; **scenografia:** Adalbert Wilke; **cu:** Grigore Chirițescu, Dimitrie Dunea, Andreea Năstăsescu, Ion Niciu, Mihai Pălădescu, Septimiu Pop, Constantin Possa, Andrei Prajovschi, Bogdan Șerban, Alla Tăutu, Eugen Todoran; **rolul:** *Miss Pope*; **data premierei:** 14 ianuarie 1961

Teatrul de Stat din Galați

Stagiunea 1961–1962

**Marele fluviu își adună apele** de Dan Tărchilă

**Regia:** Ovidiu Georgescu; **scenografia:** Adalbert Wilke; **cu:** Lavinia Anghelescu, Constantin Anghelovici, Damian Bozianu, Leonard B. Calea, Elena Chelefa, Grigore Chirițescu, Gheorghe Damian, Cornel Dimitriu, Florin Dumbravă, Anton Dumitrescu, Dimitrie Dunea, Eugen Gavra, Aurel Gheorghiu, Ștefania Goruneanu, Veronica Teodora Irasog, Radu Jipa, Elena Marinescu, Coca Merize, Alexandru Năstase, Ion Niciu, Cristina Onose, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Constantin Possa, Tanți Romée, Alexandru Șerban, Bogdan Șerba, Dorin Sireteanu, Marcela Șoimu, Sică Stănescu, Constantin Timofte, Eugen Todoran, Ion Veștea; **rolul:** *Caterina*; **data premierei:** 2 noiembrie 1961

**Mi se pare romantic** de Radu Cosașu

**Regia:** Vlad Mugur; **decoruri și costume:** Jules Perahim; **cu:** Lavinia Anghelescu, Constantin Anghelovici, Elena Chelefa, Grigore Chirițescu, Corneliu Dumitraș, Dimitrie Dunea, Marga Georgescu, Veronica Teodora Irasog, Alexandru Năstase, Ion Niciu, Septimiu Pop, Viorel Popescu, Sică Stănescu, Eugen Todoran; **rolul:** *Lyly Gigea*; **data premierei:** 16 ianuarie 1962

**Poveste din Irkutsk** de Aleksei Nikolaevici Arbuzov

**Regia:** Vlad Mugur; **scenografia:** Adalbert Wilke; **coregrafia:** Trixy Checais; **cu:** Constantin Anghelovici, Eugen Apostol, Luiza Axeni, Elena Chelefa, Corneliu Dumitraș, Dimitrie Dunea, Marga Georgescu, Ștefania Goruneanu, Veronica Teodora Irasog, Alexandru Năstase, Ion Niciu, Constantin Possa, Bogdan Șerban, Marcela Șoimu, Sică Stănescu, Lavinia Teculescu, Alexandru Ternovici, Ion Veștea; **rolul:** *Valea*; **data premierei:** 20 februarie 1962

**Balul florilor** de Vadim Korostîliov

**Regia:** Gheorghe Jora; **scenografia:** Mihai Tofan; **cu:** Ion Niciu, Dimitrie Dunea, Bogdan Șerban; **rolul:** *Irina*; **data premierei:** 28 aprilie 1962

Teatrul de Stat din Galați

Stagiunea 1962–1963

**Jocul dragostei și al întâmplării** de Marivaux

**Regia:** Ovidiu Georgescu; **scenografia:** Adalbert Wilke; **coregrafia:** Vera Proca; **cu:** Cezar Dinu, Octavian Fulger, Radu Jipa, Marieta Luca, Eugen Todoran; **rolul:** *Silvia*; **data premierei:** 12 ianuarie 1963

**Umbra** de Evgheni Șvarț

**Regia:** Gheorghe Jora; **scenografia:** Mihai Tofan; **cu:** Constantin Anghelovici, Doina Bantaș, Damian Bozianu, Leonard B. Calea, Colea Chircan, Grigore Chirițescu, Cezar Dinu, Vera Enăchescu, Octavian Fulger, Marga Georgescu, Gheorghe V. Gheorghe, Ștefania Goruneanu, Ioana Ioniță, Veronica Teodora Irasog, Radu Jipa, Ion Laza, Marieta Luca, Mihai Mihail, Alexandru Năstase, Ion Niciu, Haralambie Polizu, Septimiu Pop, Stela Popescu-Temelie, Viorel Popescu, Bogdan Șerban, Marcela Șoimu, Leni Ștefănescu, Constantin Timofte, Eugen Todoran, Ion Ulmeni, Ion Veștea; **rolul:** *Anunțata*; **data premierei:** 17 martie 1963

Teatrul de Stat din Galați

Stagiunea 1963–1964

**Taina** de Horia Stancu

**Regia:** Gheorghe Jora; **scenografia:** Napoleon Costescu; **cu:** Sofica Albu, Marga Georgescu, Gheorghe V. Gheorghe, Mihai Mihail, Alexandru Năstase, Ion Niciu, Septimiu Pop, Eugen Todoran; **rolul:** *Fata de stradă*; **data premierei:** 29 septembrie 1963

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”

Stagiunea 1964–1965

**Jocul de-a vacanța** de Mihail Sebastian

**Regia artistică:** Valeriu Moisescu; **scenografia:** Paul Bortnovski; **cu:** Marcel Anghelescu, Ioana Cocea, Valy Voiculescu-Pepino / Mimi Enăceanu, Dumitru Furdui, Evelyne Gruia / Raluca Sterian, Sandu Sticlaru; **rolul:** *Corina*; **data premierei:** 29 noiembrie 1963

**Clipe de viață** de William Saroyan

**Regia artistică:** Liviu Ciulei; **decorul:** Giulio Tincu; **costume:** Ioana Gărdescu; **coregrafia:** Juan Semo; **cu:** Mircea Albulescu, Vasile Florescu / Mircea Bașta, Liviu Ciulei, Corina Constantinescu / Geta Tudorache, Dan Damian / Sandu Sticlaru, Dumitru Dumitru, Mimi Enăceanu, Fory Etterle, Dumitru Furdui, Petre Gheorghiu, Ana Negreanu, Teodor Niculiță, Dumitru Onofrei, George Oprina, Aurelia Sorescu, Nicolae Mavrodin, Ioana Cocea, Mihai Vasile Boghiță, Traian Petruț, Traian Marinescu, Petre Caracaleanu, Marius Bușulescu; **rolul:** *Kitty Duval*; **data premierei:** 28 decembrie 1964

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”

Stagiunea 1966–1967

**D’ale carnavalului** de Ion Luca Caragiale

**Regia artistică:** Lucian Pintilie; **decoruri:** Liviu Ciulei și Giulio Tincu; **costume:** Ovidiu Bubulac; **alături de:** Ștefan Bănică, Toma Caragiu, Aurel Cioranu / Virgil Ogășanu, Octavian Cotescu, Marin Moraru / Dumitru Furdui, Rodica Tapalagă, Grigore Vasiliu-Birlic, Traian Marinescu, Virginia Alexandru ș.a. **rolul:** *Mița Baston*; **data premierei:** 18 noiembrie 1966

**Luceafărul** de Barbu Ștefănescu-Delavrancea  
**Regia artistică:** Ion Cojar; **scenografia:** G. Ștefănescu și Sanda Mușatescu;  
**cu:** Petre Gheorghiu, Ștefan Ciubotărașu, Geta Mărutză, Ica Matache, Lucia Mara; **rolul:** *Elena Doamna*; **data premierei:** 13 mai 1967

**Privește înapoi cu mânie** de John Osborne  
**Regia artistică:** Andrei Blaier; **scenografia:** Paul Bortnovski; **alături de:** George Oancea, Emmerich Schäffer, Virgil Ogășanu, Ileana Predescu, Jean Reder; **rolul:** *Helena*; **data premierei:** 16 iunie 1967

**Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”**

**Stagiunea 1967–1968**

**Comedie pe întunerice** de Peter Shaffer  
**Regia artistică:** Valeriu Moisescu; **scenografia:** Paul Bortnovski; **alături de:** Ștefan Bănică / Adrian Georgescu, Mariella Petrescu, Valy Voiculescu-Pepino, Marius Pepino, Puiu Hulubei / Dan Damian; Violeta Andrei, Gheorghe Ghițulescu, Traian Petruț; **rolul:** *Clea*; **data premierei:** 10 ianuarie 1968

**Iuliu Cezar** de William Shakespeare  
**Regia artistică:** Andrei Șerban; **scenografia:** Liviu Ciulei și Ovidiu Bubulac;  
**cu:** Gheorghe Ghițulescu, Victor Rebengiuc, Emmerich Schäffer, Ion Caramitru, Ștefan Iordache, Florian Pittiș; **rolul:** *Portia*; **data premierei:** 1 martie 1968

**Macbeth** de William Shakespeare  
**Regia artistică:** Liviu Ciulei; **decoruri:** Liviu Ciulei; **costume:** Ioana Gărdescu;  
**cu:** Nicolae Secăreanu, Ion Caramitru, Anton Tauf, Octavian Cotescu, George Oancea, Toma Caragiu, Petre Gheorghiu, Emmerich Schäffer, George Stilu, George Andreescu, Dinu Dumitrescu, Emil Reisenauer, Florian Pittiș, Jean Reder, Corneliu Dalu, Puiu Hulubei, Nicolae Mavrodin, Mircea Bașta, Ștefan Ciubotărașu / Virgil Ogășanu, Sorin Gabor, Clody Bertola, Ina -Otilia Ghiulea, Vally Voiculescu-Pepino, Ileana Predescu, Lucia Mara, Mariella Petrescu, Cornel Coman, Dumitru Dumitru, Mihai Vasile Boghiță, Mihai Marsellos, Mihai Badiu, Cici Manoliu, Beatrice Biega, Cătălina Pintilie; **rolul:** *O vrăjitoare*; **data premierei:** 10 aprilie 1968

**Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”**

**Stagiunea 1968–1969**

**Victimele datoriei** de Eugène Ionesco  
**Regia artistică:** Crin Teodorescu; **scenografia:** Paul Bortnovski; **cu:** Virgil Ogășanu, Ștefan Bănică, Mircea Albulescu, Virginia Popescu; **rolul:** *Madeleine*  
**data premierei:** 11 decembrie 1968

**Puricele în ureche** de Georges Feydeau  
**Regia artistică:** Emil Mandric; **scenografia:** Liviu Ciulei; **cu:** Octavian Cotescu, Florian Pittiș, Ion Besoiu, Aurel Cioranu, Paul Sava, Vasile Florescu, Dan Damian, Dorin Dron, Adrian Georgescu, Lucia Mara, Cornelia Turian, Mariella Petrescu, Rodica Suci; **rolul:** *Raymonde Chandebise*; **data premierei:** 13 decembrie 1968

**Teatrul de Nord din Satu Mare**

**Stagiunea 1968–1969**

**Viceversa** de Ștefan Haralamb  
**Regia:** Călin Florian; **scenografia:** Dan Nemțeanu; **cu:** Dumitru Anghel, Ion Anghel, Octavian Cotescu, Valeria Seciu, Ion Tifor; **rolul:** *Angela*; **data premierei:** 23 iunie 1969

**Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”**

**Stagiunea 1969–1970**

**Harfa de iarbă** de Truman Capote  
**Regia:** Crin Teodorescu; **decorurile:** Liviu Ciulei; **costume:** Ioana Gărdescu; **cu:** Clody Bertola, Emil Botta, Ioana Cocea, Ica Matache, Ana Negreanu, Florian Pittiș, Eugenia Popovici, Gheorghe Ghițulescu, Mimi Enăceanu, N. Luchian-Botez, Aurel Cioranu, Jean Reder, Nicolae Mavrodin, Mihai Vasile Boghiță, Șerban Boureanu, Valeria Marian; **rolul:** *Miss Baby Love Dallas*; **data premierei:** 11 martie 1970

**Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”**

**Stagiunea 1970–1971**

**Acești nebuni făcarnici** de Teodor Mazilu  
**Regia artistică:** Emil Mandric; **decoruri:** Helmut Stürmer; **costume:** Miruna Boruzescu; **cu:** Ion Besoiu, Octavian Cotescu, George Stilu / Florian Pittiș, Rodica Tapalagă, Dan Damian, Aurel Cioranu; **rolul:** *Silvia*; **data premierei:** 18 decembrie 1970

**Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”**

**Stagiunea 1971–1972**

**Vicarul** de Rolf Hochhut  
**Regia artistică:** Radu Penciulescu; **decoruri:** Radu Penciulescu; **costume:** Doris Jurgea; **cu:** Ion Caramitru, Cornel Coman, Dorin Dron, Fory Etterle, Victor Rebengiuc, George Stilu, George Oancea, Nicolae Mavrodineanu, Emmerich Schäffer, N. Luchian-Botez, Mariella Petrescu, Vasile Florescu, Gheorghe Ghițulescu, Adrian Georgescu, George Andreescu, Dinu Dumitrescu, Ștefan Velniciuc, Cătălina Pintilie, Virgil Müller, Dumitru Dumitru, Nicolae Popa, Mihai Vasile Boghiță, Alexandru Martinescu, George Petreanu, Gheorghe Petreanu, Dumitru Onofrei, Ica Matache, Anca Verești; **rolul:** *Julia Laccani*; **data premierei:** 17 februarie 1972

**Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”**

**Stagiunea 1972–1973**

**Anunț la mica publicitate** de Natalia Ginsburg  
**Regia:** Sanda Manu; **scenografia:** Dan Jitianu; **cu:** Irina Petrescu, Ion Besoiu, Mircea Constantinescu, Raluca Zamfirescu; **rolul:** *Tereza*; **data premierei:** 12 ianuarie 1973



## Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”

Stagiunea 1973–1974

*Elisabeta I* de Paul Foster

**Regia:** Liviu Ciulei; **scenografia:** Florica Mălureanu; **alături de:** Clody Bertola, Irina Petrescu, Ion Caramitru, Marin Moraru, Mircea Diaconu, Dorin Dron, Dinu Dumitrescu, Adrian Georgescu, Dan Nuțu, George Oprina, Dumitru Onofrei, Florian Pittiș, Nora Gion; **rolul:** *Caterina de Medicis*; **data premierei:** 22 mai 1974

## Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”

Stagiunea 1974–1975

*Azilul de noapte* de Maxim Gorki

**Regia:** Liviu Ciulei; **scenografia:** Helmut Stürmer; **cu:** Toma Caragiu, Ion Caramitru, Vasile Nițulescu, Virgil Ogășanu, Victor Rebengiuc, Florian Pittiș, Lucia Mara, Dan Nuțu, Rodica Tapalagă; **rolul:** *Nastia*; **data premierei:** 20 aprilie 1975

*Hedda Gabler* de Henrik Ibsen

**Regia artistică:** Cătălina Buzoianu; **decoruri:** Dan Jitianu; **costume:** Smaranda Brănescu; **cu:** Octavian Cotescu, Virgil Ogășanu, Lucia Mara, Ica Matache, Ion Caramitru, Emmerich Schäffer; **rolul:** *Hedda Tesman*; **data premierei:** 24 iunie 1975

## Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”

Stagiunea 1976–1977

*Interviu* de Ecaterina Oproiu

**Regia artistică:** Cătălina Buzoianu; **scenografia:** Mihai Mădescu; **cu:** Violeta Andrei, Tamara Buciuceanu-Botez, Aurel Cioranu, Octavian Cotescu, Lucia Mara, Mihaela Marinescu, Mihai Mereuță, Mariana Mihuț, Draga Olteanu-Matei, Ica Matache, Maria Gligor, Valy Voiculescu-Pepino; **rolul:** *Reportera*; **data premierei:** 18 decembrie 1976

## Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”

Stagiunea 1977–1978

*Micii burghezi* de Maxim Gorki

**Regia:** Ioan Taub; **scenografia:** Svetlana Șchiopu; **alături de:** Victor Rebengiuc, Ica Matache, Luminița Gheorghiu, Florian Pittiș, Albert Kitzl, Mihai Mereuță, Valeria Ogășanu, Mariana Mihuț, Petre Gheorghiu, Rodica Suci-Stroescu; Gelu Colceag; Maria Gligor, Emil Reisenauer, Mihai Vasile Boghiță; **rolul:** *Tatiana*; **data premierei:** 10 februarie 1978

## Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”

Stagiunea 1980–1981

*Judecată în noapte* de Antonio Buero Vallejo

**Regia artistică:** Tudor Mărăscu; **decoruri:** Dan Jitianu; **costume:** Mihaela Demetriade; **alături de:** Ion Besoiu, Ion Cocieru, Dorin Dron, Forj Etterle, Diana Lupescu, George Oancea, Irina Petrescu, Ileana Predescu, Victor Rebengiuc; **rolul:** *Julia*; **data premierei:** 14 februarie 1981

## Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”

Stagiunea 1981–1982

*Amintiri* de Aleksei Nikolaevici Arbuzov

**Regia:** Ion Caramitru; **scenografia:** Mihai Mădescu; **alături de:** Ion Besoiu, Constantin Brânzea, Mariana Buruiană, Beate Fredanov, Mihaela Găgiu, Maria Gligor, Mirela Gorea, Zoe Muscan; **rolul:** *Liubov Gheorghievna*; **data premierei:** 30 aprilie 1982

## Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”

Stagiunea 1983–1984

*O lume pe scenă* – spectacol alcătuit din texte a diferiți autori

**Regia:** Miriam Răducanu; **scenografia:** Mihai Mădescu; **cu:** Constantin Brânzea, Micaela Caracăș, Luminița Gheorghiu, Mirela Gorea, Mariana Mihuț, Victor Rebengiuc, Miriam Răducanu; Gina Patrichi a interpretat fragmente din mai multe roluri; **data premierei:** 14 martie 1983

*Romeo și Julieta la sfârșit de noiembrie* de Jan Otčenasek

**Regia:** Valeriu Moisescu; **scenografia:** Mihai Mădescu; **cu:** Mircea Bașta, Mihai Vasile-Boghiță, Tamara Buciuceanu-Botez; Aurel Cioranu, Ion Cocieru, Lucia Mara, Petre Gheorghiu, Simion Hetea, Mihaela Juvara, Nicolae Luchian-Botez, Mihai Mereuță; **rolul:** *Marie Dockalova*; **data premierei:** 30 iulie 1984

## Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”

Stagiunea 1986–1987

*Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchilă

**Regia:** Alexandru Tocilescu; **decoruri și costume:** Sever Frențiu și Dan Manoliu; **cu:** Mircea Bașta, Ion Besoiu, Mihai Vasile Boghiță, Mihai Căfrița, Ion Chelaru, Manuela Ciucur, Ion Cocieru, Constantin Drăgănescu, Dumitru Dumitru, Bogdan Ghițulescu, Răzvan Ionescu, Virgil Ogășanu, Irina Petrescu, Victor Rebengiuc, Ovidiu Schumacher; **rolul:** *Mara*, soția lui Mircea; **data premierei:** 8 noiembrie 1986

*Dimineață pierdută* – dramatizare de Cătălina Buzoianu după romanul omonim al Gabrielei Adameșteanu

**Regia:** Cătălina Buzoianu; **decoruri:** Mihai Mădescu; **costume:** Lia Manțoc; **alături de:** Ina Apostol, Ion Besoiu, Tamara Buciuceanu-Botez / Zoe Muscan, Mihai Constantin, Beate Fredanov, Răzvan Ionescu, Marcel Iureș, Lucia Mara, Irina Petrescu, Victor Rebengiuc, Rodica Tapalagă, Valentin Uritescu, Tora Vasilescu; **rolul:** *Ivona*; **data premierei:** 3 decembrie 1986

## Teatrul Național din Cluj-Napoca

Stagiunea 1988–1989

*Antoniou și Cleopatra* de William Shakespeare

**Regia:** Mihai Măniuțiu; **Decoruri:** Mihai Mădescu; **Costume:** Nadina Scriba; **Cu:** Anton Tauf, Radu Amzulescu, Octavian Lăluț, Ion Tudorică, Gelu Bogdan Ivașcu, Paul Basarab, Marius Bodochi, Călin Nemeș, Eugen Nagy, Victor Nicolae, Petre Băcioiu, Viorica Mischilea, Melania Ursu, Maria Munteanu, Miriam Cuiub, Ileana Negru, Ion Marian; **Rolul:** *Cleopatra*; **Data premierei:** 26 noiembrie 1988

*Hamlet* de William Shakespeare

**Regia:** Alexandru Tocilescu; **decoruri:** Dan Jitianu; **costume:** Lia Manțoc;  
**cu:** Dan Aștilean, Maria Baboi, Ion Besoiu, Mariana Buruiană, Mihai Cafrița, Ion Caramitru, Paul Chiribuță, Constantin Florescu / Ion Cocieru, Gelu Colceag, Constantin Drăgănescu, Adrian Georgescu, Petre Gheorghiu, Marcel Iureș, Mihaela Juvara, Ion Lemnaru, Nicolae Luchian-Botez, Florian Pittiș, Victor Rebengiuc, Claudiu Stănescu, Valentin Uritescu, Răzvan Vasilescu; **rolul:** *Gertruda*; **premiera** a avut loc la data de 30 noiembrie 1985, rolul Gertruda fiind jucat de Ileana Predescu. Gina Patrichi a preluat rolul în luna septembrie 1990.

*Forma mesei* de David Edgar

**Regia:** Ion Caramitru; **decoruri:** Dan Jitianu; **alături de:** Mihai Cafrița, Ion Cocieru, Maria Eremia, Petre Gheorghiu, Liviu Lucaci, Valeria Ogășanu, Virgil Ogășanu, Iustina Prisăcaru, Victor Rebengiuc, Cornel Scripcaru, Claudiu Stănescu; **rolul:** *Vera Roussova*; **data premierei:** 8 decembrie 1991

*Teatrul comic* de Carlo Goldoni

**Regia artistică:** Silviu Purcărete; **scenografia:** Mihai Mădescu; **alături de:** Dan Aștilean, Ștefan Bănică, Ion Besoiu, Cristina Buburuz, Ion Caramitru, Paul Chiribuță, Constantin Drăgănescu, Luminița Gheorghiu, Mirela Gorea, Petre Lupu, Mariana Mihuț, Virgil Ogășanu, Oana Pellea, Irina Petrescu, Ileana Predescu, Victor Rebengiuc, Cornel Scripcaru, Răzvan Vasilescu; **rolul:** *Leonora*; **data premierei:** 10 noiembrie 1992

## Filmografie

### A. Producții pentru marele ecran

1. *Pădurea spânzuraților*; **regia:** Liviu Ciulei; 1964
2. *Cartierul veseliei*; **regia:** Manole Marcus; 1964
3. *Procesul alb*; **regia:** Iulian Mihu; 1965
4. *Neînfricații*; **regia:** Iulian Mihu; 1969
5. *Felix și Otilia*; **regia:** Iulian Mihu; 1972
6. *Bariera*; **regia:** Mircea Mureșan; 1972
7. *Dincolo de nisipuri*; **regia:** Radu Gabrea; 1973
8. *Trecătoarele iubiri*; **regia:** Malvina Urșianu; 1974
9. *Tată de duminică*; **regia:** Mihai Constantinescu; 1974

10. *Nu filmăm să ne-amuzăm*; **regia:** Iulian Mihu; 1974
11. *Nemuritorii*; **regia:** Sergiu Nicolaescu; 1974
12. *Rătăcire*; **regia:** Alexandru Tatos; 1978
13. *Probă de microfon*; **regia:** Mircea Daneliuc; 1980
14. *Cântec pentru fiul meu*; **regia:** Constantin Dicu; 1980
15. *Burebista*; **regia:** Gheorghe Vitanidis; 1980
16. *Saltimbancii*; **regia:** Elisabeta Bostan; 1981
17. *Un saltimbanc la Polul Nord*; **regia:** Elisabeta Bostan; 1982
18. *Liniștea din adâncuri*; **regia:** Malvina Urșianu; 1982
19. *Pe malul stâng al Dunării albastre*; **regia:** Malvina Urșianu; 1983
20. *Sezonul pescărușilor*; **regia:** Nicolae Oprețescu; 1985
21. *Cuibul de viespi*; **regia:** Horea Popescu; 1986
22. *Duminica în familie*; **regia:** Francisc Munteanu; 1987
23. *Figuranții*; **regia:** Malvina Urșianu; 1987
24. *Morometii*; **regia:** Stere Gulea; 1988
25. *Hanul dintre dealuri*; **regia:** Cristiana Nicolae; 1988

### B. Producții pentru micul ecran

1. *De ochii lumii*; **regia:** Cornel Popa; 1971
2. *Lumini și umbre* partea I; **regia:** Andrei Blaier și Mihai Constantinescu; 1981
3. *Lumini și umbre*, partea a II-a; **regia:** Andrei Blaier; 1981
4. *Fram*; **regia:** Elisabeta Bostan; 1983

## Spectacole la „Teatrul radiofonic”

1. *În căutarea adevărului* de Eugenia Busuioceanu; **regia:** Mihai Zirra; 1964
2. *Joc de societate*, prelucrare de Sică Alexandrescu după comedia *Papa se lustruiește*; **regia:** Sică Alexandrescu; 1964
3. *Revedere* de Nicolae Minei; **regia:** Elena Negreanu; 1965
4. *Învățătoarea*, dramatizare după nuvela omonimă de Ștefan Bănuțescu; **regia:** Cristian Munteanu; 1966
5. *Și dacă-i o minciună?* de Ionel Hristea; **regia:** Dan Puican; 1967
6. *Woyzeck* de Georg Büchner; **regia:** George Teodorescu; 1967
7. *Întâlnire cu moartea* de Leo Chapple; **regia:** Corneliu Dalu; 1968
8. *Circuitul telefonic* de M. Stehlik; **regia:** Mihai Pascal; 1968
9. *Viitorul 185* de Leonida Teodorescu; **regia:** ?
10. *Donna Alba* după Gib Mihăescu; **regia:** Constantin Moruzan; 1969
11. *Pleacă berzele* de Ion Minulescu; **regia:** Mihai Pascal; 1969
12. *Fântâna cu patru adevăruri* de Vasile Rebreanu; **regia:** P. Stratilat; 1969
13. *G-4 în pericol* de Tudor Negoită; **regia:** Corneliu Dalu; 1970
14. *Operațiunea Gambit* de Tudor Negoită; **regia:** Corneliu Dalu; 1970
15. *Aeroportul Sofia nu primește* de Mihai Velicikov; **regia:** Mihai Pascal; 1970
16. *Bătrânul* de Hortensia Papadat-Bengescu; **regia:** Ctin. Moruzan; 1971

17. *Ajax de Sofocle*; **regia**: Corneliu Dalu; 1971
18. *Necunoscutul* de Leonida Teodorescu; **regia**: Titel Constantinescu; 1971
19. *Astă-seară ne jucăm* de Anna László; **regia**: Corneliu Dalu; 1971
20. *Acceptați retrovizorul* de Valeriu Sârbu; **regia**: Dan Puican; 1971
21. *Misterioasa convorbire telefonică* de Virgil Stoenescu; **regia**: Dan Puican; 1971
22. *Soldatul care dispăre* de Miodrag Bulatovici; **regia**: Tonko Marcici; 1972
23. *Contractul fictiv* de Dumitru Drăgan; **regia**: Mihai Pascal; 1972
24. *Acțiunea se complică* de Aurel Codreanu; **regia**: Dan Puican; 1972
25. *De la Elisabeta la Nora*, scenariu de N. Carandino; **regia**: Dan Puican; 1973
26. *Motelul* de Leonida Teodorescu; **regia**: Corneliu Dalu; 1973
27. *Mi-am cumpărat un bătrân* de Aurel Storin; **regia**: Ctin Moruzan; 1973
28. *Casa inimilor sfărâmate* de G. B. Shaw; **regia**: Dan Puican; 1973
29. *Emigrantul din Brisbane* de G. Shehade; **regia**: Mihai Pascal; 1973
30. *Compresorul* de Paul Everac; **regia**: Dan Puican; 1973
31. *Această eternă speranță* de Ctin Paraschivescu; **regia**: Mihai Pascal; 1973
32. *În dulcele amurg* de Jerzy Gezymowski; **regia**: ?; 1974
33. *Wallenstein* de Fr. Schiller; **regia**: Mihai Pascal; 1974
34. *Cursa de Brașov* de Constantin Munteanu; **regia**: Dan Puican; 1974
35. *Mărturisirea* de Ștefan Berciu; **regia**: Mihai Pascal; 1974
36. *Licuricii* de Tudor Mușatescu; **regia**: Dan Puican; 1975
37. *Iată femeia pe care o iubesc* de Camil Petrescu; **regia**: Cristian Munteanu; 1975
38. *Dosarul cu Sânziene* de Constantin Munteanu; **regia**: Dan Puican; 1975
39. *Născuți în noaptea fierbinte* de Ion Jivan; **regia**: Mihai Pascal; 1975
40. *Subiectul era trandafirii* de Frank Gilroy; **regia**: Dan Micu; 1975
41. *Casa Bernardei Alba de Lorca*; **regia**: Cristian Munteanu; 1976
42. *Răsplata* de Victoria Ghenova Prangova; **regia**: Titel Constantinescu; 1977
43. *Vivat Unirea!* de G. Aurelian; **regia**: Cristian Munteanu; 1977
44. *Parter și etaj* de Endre Veszi; **regia**: Dobay Vilmos; 1977
45. *Cadoul* de Ioan Grigorescu; **regia**: Cristian Munteanu; 1978
46. *Ziua mâniei* de Emilio Carbalido; **regia**: Constantin Dinischiotu; 1978
47. *Nenea și lumea lui* de Paul Everac; **regia**: Constantin Dinischiotu; 1978
48. *Pavilionul de pe malul râului* de Kuan Han Ching; **regia**: Cristian Munteanu; 1978
49. *Drumul încrederii* de George Genoiu; **regia**: Constantin Dinischiotu; 1978
50. *Gardul cu iederă* de Lia Crișan; **regia**: Constantin Dinischiotu; 1978
51. *Dansul morții* de August Strindberg; **regia**: Titel Constantinescu; 1978
52. *Colonia cea nouă* de Luigi Pirandello; **regia**: Titel Constantinescu; 1978
53. *Fire de poet* de Eugene O'Neill; **regia**: Constantin Dinischiotu; 1978
54. *Cymbeline* de William Shakespeare; **regia**: Cristian Munteanu; 1978
55. *Uneori liliacul înflorește spre toamnă* de Tudor Popescu; **regia**: Constantin Dinischiotu; 1978
56. *Necunoscuta* de Tudor Negoită; **regia**: Dan Puican; 1979
57. *Nesățioasa zgârcenie* de Hans Sachs; **regia**: Cristian Munteanu; 1979
58. *Lanțuri* de Allan Laughton Martin; **regia**: Constantin Dinischiotu; 1979
59. *Ifigenia la Delphi* de Gerhart Hauptmann; **regia**: Cristian Munteanu; 1979
60. *Brand* de Henrik Ibsen; **regia**: Cristian Munteanu; 1979
61. *Singurătate* de Maria Terenova; **regia**: Dan Puican; 1979
62. *Iuliu Cezar* de William Shakespeare; **regia**: Titel Constantinescu; 1979
63. *Din cronici și legende* de Carmen Tudora; **regia**: Titel Constantinescu; 1979
64. *Frate mai mare* de George Genoiu; **regia**: Constantin Dinischiotu; 1979

65. *Compromisuri zadarnice* de Kostas Valetas; **regia**: Ctin Dinischiotu; 1979
66. *Martin Eden* după Jack London; **regia**: Constantin Dinischiotu; 1979
67. *Europolis* după Jean Bart; **regia**: Dan Puican; 1980
68. *Menuetul* de G. M. Vlădescu; **regia**: Constantin Dinischiotu; 1980
69. *Timp în doi* de D. R. Popescu; **regia**: Nicolae Motric; 1980
70. *Colonelul Chabert* după Honoré de Balzac; **regia**: Dan Puican; 1980
71. *Joc dublu* de Robert Thomas; **regia**: Constantin Dinischiotu; 1980
72. *Funcționarii* de Basar Sabuncu; **regia**: Cristian Munteanu; 1980
73. *Fericirea* de Mihail Sorbul; **regia**: Dan Puican; 1980
74. *A venit o fată* de Sándor Huszár; **regia**: Constantin Dinischiotu; 1980
75. *Întâlnirea de la ora cinci* de Paul Ioachim; **regia**: Dan Puican; 1980
76. *Dacă ești om* de Eugenia Busuiocanu; **regia**: Ctin Dinischiotu; 1981
77. *Bobâlna* de Victor Crăciun; **regia**: Cristian Munteanu; 1981
78. *În căutarea viitorului* de George Genoiu; **regia**: Ctin Dinischiotu; 1981
79. *Trei surori* de A. P. Cehov; **regia**: Dan Puican; 1981
80. *Enescu* de Mihail Davidoglu; **regia**: Dan Puican; 1981
81. *Neasemuul preț al clipelor* de Anne Haberck Adameck; **regia**: Cristian Munteanu; 1981
82. *Bel-Ami* după Guy de Maupassant; **regia**: Dan Puican; 1981
83. *Atât de multe Everesturi* de Diane Webster; **regia**: Cristian Munteanu; 1981
84. *Meșterul Manole* de Octavian Goga; **regia**: Cristian Munteanu; 1981
85. *Război cu Troia nu se face* de Jean Giraudoux; **regia**: Dan Puican; 1982
86. *Asociația numită „Noi”* de Radu Mihail; **regia**: Cristian Munteanu; 1982
87. *Câteva nopți de martie* de Lia Crișan; **regia**: Ctin Dinischiotu; 1982
88. *Ecuția cu două necunoscute* de Tudor Negoită; **regia**: Dan Puican; 1982
89. *Omul care...* de Horia Lovinescu; **regia**: Dan Puican; 1982
90. *Tineri căsătoriți caută cameră* de Mihail Roscin; **regia**: Dan Puican; 1982
91. *Calculatorul nu greșește* de Gordon Dickinson; **regia**: Dan Puican; 1982
92. *Între patru ochi* de Aleksandr Ghelman; **regia**: Dan Puican; 1982
93. *Pescărușul* de A. P. Cehov; **regia**: Dan Puican; 1982
94. *Vocea umană* de Jean Cocteau; **regia**: Titel Constantinescu; 1982
95. *Cu cărțile pe față* de Antonio Buero Vallejo; **regia**: Silviu Jicman; 1983
96. *Crinul* de Mousse Boulanger; **regia**: Cristian Munteanu; 1983
97. *Echilibru fragil* de Edward Albee; **regia**: Silviu Jicman; 1983
98. *Oaspetele de la orice oră* de Gheorghe Robu; **regia**: Dan Puican; 1983
99. *Făuritorii de Imperii* de Boris Vian; **regia**: Cristian Munteanu; 1983
100. *Hardughia* de Mircea Radu Iacoban; **regia**: Cristian Munteanu; 1983
101. *Castelul* de Franz Kafka; **regia**: Cristian Munteanu; 1983
102. *Livada de vișini* de A. P. Cehov; **regia**: Dan Puican; 1983
103. *La Musica* de Marguerite Duras; **regia**: Olimpia Arghir; 1983
104. *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* după Mihail Sadoveanu; **regia**: Cristian Munteanu; 1983
105. *O sărbătoare princiară* de Theodor Mazilu; **regia**: Cristian Munteanu; 1983
106. *Cabana* de Leonida Teodorescu; **regia**: Titel Constantinescu; 1983
107. *Viața este prea scurtă* de André Roussin; **regia**: Titel Constantinescu; 1984
108. *Încăpățânarea unui oarecare om de rând* de Nelu Ionescu; **regia**: Cristian Munteanu; 1984
109. *Patima fără sfârșit* de Horia Lovinescu; **regia**: Cristian Munteanu; 1984
110. *Michael Kramer* de Gerhart Hauptmann; **regia**: Titel Constantinescu; 1984



111. *Legenda unei vieți* de Stefan Zweig; **regia:** Titel Constantinescu; 1984
112. *Între cinci și șapte* de Natașa Tanska; **regia:** Elena Negreanu; 1984
113. *Somnul rațiunii* de Antonio Buero Vallejo; **regia:** Titel Constantinescu; 1984
114. *Caracatița* de Paul Everac; **regia:** Dan Puican; 1984
115. *Electra* de Sofocle; **regia:** Cristian Munteanu; 1984
116. *Măi omule, măi!* de Franz Xaver Kroetz; **regia:** Olimpia Arghir; 1984
117. *Te iubesc mai mult* de Hristache Popescu; **regia:** Dan Puican; 1984
118. *Pui de patimă* de Costin Buzdugan; **regia:** Cristian Munteanu; 1984
119. *Portrete* de Petru Vintilă; **regia:** Silviu Jicman; 1984
120. *Maria din Mangop* de Mircea Dem. Rădulescu; **regia:** Cristian Munteanu; 1984
121. *Arca Bunei Speranțe* de I. D. Sârbu; **regia:** Constantin Dinischiotu; 1985
122. *Vulpile* de Lillian Helman; **regia:** Titel Constantinescu; 1985
123. *Vedere de pe pod* de Arthur Miller; **regia:** Leonard Popovici; 1985
124. *Din jale se întrupează Electra* de Eugene O'Neill; **regia:** Cristian Munteanu; 1985
125. *Vara celei de-a șaptesprezecea păpuși* de Ray Lawler; **regia:** Dan Puican; 1985
126. *Hercule pe muntele Oeta* de Seneca; **regia:** Titel Constantinescu; 1985
127. *Inspectorul de poliție* de J. B. Priestley; **regia:** Dan Puican; 1985
128. *Mânăstirea din Parma* după Stendhal; **regia:** Dan Puican; 1985
129. *Pasărea albastră* de Maurice Maeterlinck; **regia:** Dan Puican; 1985
130. *Întâlnire la metrou* de Eugenia Busuiocanu; **regia:** Constantin Dinischiotu; 1986
131. *Pâinea și sarea* de Ștefan Berciu; **regia:** Dan Puican; 1986
132. *Orizont deschis (Incognito IV)* după Eugen Barbu; **regia:** Dan Puican; 1986
133. *Partida cu sacrificii* de Paul Everac; **regia:** Paul Everac; 1986
134. *Vassa Jeleznova* de Maxim Gorki; **regia:** Cristian Munteanu; 1986
135. *Drumul spre înalta societate* de John Braine; **regia:** Dan Puican; 1986
136. *Capriciile Fenisei* de Lope de Vega; **regia:** Dan Puican; 1986
137. *Hiroșima* de Erwin Wickert; **regia:** Cristian Munteanu; 1986
138. *Călător fără bagaje* de Jean Anouilh; **regia:** Dan Puican; 1987
139. *Cosițele* de Mihail Joldea; **regia:** Titel Constantinescu; 1987
140. *Odiseea* după Homer; **regia:** Cristian Munteanu; 1987
141. *Diminețile unei lumi noi* de Alexandru Sever; **regia:** Eugen Todoran; 1987
142. *Britannicus* de Jean Racine; **regia:** Titel Constantinescu; 1987
143. *Lumina Nordului* după A. J. Cronin; **regia:** Val Moldoveanu; 1987
144. *Poarta Soarelui* de Ion Gh. Pană și Traian Stoica; **regia:** Cristian Munteanu; 1987
145. *Balaurul* după Hortensia Papadat-Bengescu; **regia:** Cristian Munteanu; 1987
146. *Serenadă târzie* de Aleksei Arbuzov; **regia:** Cristian Munteanu; 1987
147. *Eu cel adevărat* de Ștefan Berciu; **regia:** Dan Puican; 1987
148. *Lotte la Weimar* după Thomas Mann; **regia:** Cristian Munteanu; 1988
149. *De ziua mamei* după Mihail Sadoveanu; **regia:** Leonard Popovici; 1988
150. *Doctor fără voie* de Molière; **regia:** Cristian Munteanu; 1988
151. *Amintiri* de Aleksei Arbuzov; **regia:** Dan Puican; 1988
152. *Inocența iubirii (Idiotul)* după Doistoiievski; **regia:** Cristian Munteanu; 1988
153. *Dragoste târzie* de A. N. Ostrovski; **regia:** Dan Puican; 1989
154. *O scrisoare abia începută* de Walter Hassenclaver; **regia:** Domnița Munteanu; 1989
155. *Actrițele* de Feliks Falk; **regia:** Slavomir Pietrzykowski și Dan Puican; 1990

156. *Cruciada copiilor* de Lucian Blaga; **regia:** Titel Constantinescu; 1990
157. *Un accident banal* de Dumitru Drăgan; **regia:** Constantin Dinischiotu; 1990
158. *Triptic argeșean* de Arcadiu Marinescu Nor; **regia:** Cristian Munteanu; 1990
159. *Suflete albe, suflete negre* de Ștefan Berceanu; **regia:** Cristian Munteanu; 1990
160. *Biografia unui joc* de Max Frisch; **regia:** Dan Puican; 1990
161. *Culoarul cu șoareci* de Nicolae Breban; **regia:** Cristian Munteanu; 1990
162. *Tango* de Slavomir Mrožek; **regia:** Dan Puican; 1991

## Spectacole la „Teatrul de televiziune”

1. *Rața sălbatică* de Henrik Ibsen; **regia:** Petre Sava Băleanu; **scenografia:** Virgil Miloia; **imaginea:** Emil Hențiu; **alături de:** Fory Etterle, Ion Marinescu, Costel Constantinescu, Octavian Cotescu, Valeria Seciu, George Constantin; **data premierei:** 16 ianuarie 1965
2. *Comoara* de Ion Slavici; **regia:** ?; **alături de:** Matei Alexandru, Nineta Gusty, Graziela Albină, Petre Gheorghiu; **prima difuzare:** 1965
3. *Troienele* de Euripide; **regia:** Petre Sava Băleanu; **scenografia:** Virgil Miloia; **imaginea:** Emil Hențiu; **alături de:** Olga Tudorache, Valeria Seciu, Anda Caropol, Lucia Mureșan, Liliana Țicău, Geta Angheluță, Ruxandra Sireteanu, Gabriela Marinescu, Ion Marinescu; **data premierei:** 2 aprilie 1967
4. *Ifigenia în Taurida* de Paul Everac; **regia artistică:** Petre Sava Băleanu; **alături de:** Cătălina Pintilie, Victor Rebengiuc, Silviu Stănculescu, Octavian Cotescu, Constantin Codrescu; **data premierei:** 6 iulie 1967
5. *Subprefectul* de Duiliu Zamfirescu; **regia artistică:** Letiția Popa; **scenografia:** Doina Levintza; **alături de:** Constantin Codrescu, Mircea Albulescu, Boris Ciornei, Cosma Brașoveanu; **data premierei:** 20 august 1967
6. *Surorile Boga* de Horia Lovinescu; **regia artistică:** Petre Sava Băleanu; **alături de:** Valeria Seciu, Doina Tuțescu, Dina Cocea, Eugenia Popovici, Silviu Stănculescu, Victor Rebengiuc, Mircea Angheliescu, Dinu Lucian, Octavian Cotescu, Florin Vasiliu; **data premierei:** 24 decembrie 1967
7. *Un nasture sau absolutul* de Radu Cosașu; **regia artistică:** Savel Știopul; **scenografia:** Doina Levintza; **alături de:** Rodica Tapalagă, Gheorghe Dinică, Draga Olteanu ș.a.; **data premierei:** 12 februarie 1970
8. *Răpirea preafrumoaselor sabine* de Leonid Andreev; **regia:** Adrian Georgescu și Dan Damian; **alături de:** Dorina Lazăr, Mihaela Juvara, Mariella Petrescu, Ica Matache, Beatrice Biega, Ioana Mavrodin, Dan Damian, M. Niculescu-Cadet, Marian Hudac, Dorin Dron, Florian Pittiș, Alexandru Azoitei, Gheorghe Novac; **data premierei:** 16 aprilie 1970
9. *Diavolul și Bunul Dumnezeu* de Jean-Paul Sartre; **regia:** Letiția Popa; **scenografia:** Teodora Dinulescu; **imaginea:** Edwiga Adelman; **alături de:** Victor Rebengiuc, Toma Dimitriu, Virgil Ogășanu, Mariana Mihuț, Eugenia Gorea, Ileana Dunăreanu, Florin Scărlătescu, Dan Tufaru, Vasile Nițulescu; **data premierei:** 11 octombrie 1970

10. *Unul dintre noi* de Radu Bădilă; **regia artistică:** Letiția Popa; **alături de:** Ovidiu Iuliu Moldovan, Ștefan Tapalagă, Peter Paulhoffer; **data premierei:** 29 iulie 1971
11. *Farsa lui Pathelin*; **regia:** Alexandru Tatos; **scenografia:** Doina Levintza; **alături de:** Marin Moraru, Sandu Sticlaru, Vasile Nițulescu, Ovidiu Schumacher; **data premierei:** 23 septembrie 1971
12. *Cavalerul tristei figuri*, scenariu de Petre Bokor după Miguel de Cervantes; **regia:** Petre Bokor; **scenografia:** Vasile Rotaru; **alături de:** Virgil Ogășanu, Constantin Rauțchi, Draga Olteanu-Matei, Ion Marinescu, Mihai Mereuță, Gheorghe Cozorici, Cornel Vulpe, Melania Cârje, Alexandru Tocilescu; **data premierei:** 23 noiembrie 1971
13. *Micul Eyolf* de Henrik Ibsen; **regia:** Petre Sava Băleanu; **scenografia:** Teodora Dinulescu; **imaginea:** Elena Popescu; **alături de:** Eugenia Popovici, Emil Hossu, Mihaela Murgu, Ion Marinescu; **data premierei:** 7 martie 1972
14. *Pescărușul* de A. P. Cehov; **regia:** Petre Sava Băleanu; **scenografia:** Doina Levintza; **imaginea:** Edwiga Adelman; **alături de:** Victor Rebengiuc, Valeria Seciu, Dan Nuțu, Mihaela Murgu, Octavian Cotesu, Doina Tuțescu, Cornel Coman, Dan Nasta, Virgil Ogășanu; **data premierei:** 26 martie 1974
15. *Scrisori apocrife* de Constantin Munteanu; **regia:** Petre Sava Băleanu; **alături de:** Victor Rebengiuc, Mihaela Murgu, Rodica Popescu-Bitănescu, Tamara Crețulescu, Dan Tufaru, Ion Siminie; **data premierei:** 18 februarie 1975
16. *Cadavrul viu* de L. N. Tolstoi; **regia:** Cornel Popa; **scenografia:** Vasile Rotaru; **imaginea:** Constantin Lungu; **alături de:** Amza Pellea, Clody Bertola, Fory Etterle, Mariana Mihuț, Valentin Plătăreanu, Draga Olteanu-Matei, Mircea Șeptilici, Tamara Crețulescu, Constantin Rauțchi, Florin Scărlătescu, Dinu Ianculescu, Virgil Ogășanu, Ovidiu Schumacher, Ion Henter, Migry Avram-Nicolau, Călin Florian, Ion Ilie Ion, Alfred Demetriu, Vasile Florescu, Cornel Elefterescu, N. Luchian-Botez; **data premierei:** 15 aprilie 1975
17. *Livada de vișini* de A. P. Cehov; **regia:** Cornel Todea; **scenografia:** Florin Gabrea și Virgil Luscov; **imaginea:** Edwiga Adelman; **alături de:** Fory Etterle, George Constantin, Dan Nuțu, Vasile Nițulescu, Virgil Ogășanu, Gilda Marinescu, Rodica Popescu-Bitănescu, Ștefan Radof, N. Luchian Botez, Ioana Ciomărtan; **data premierei:** 3 iunie 1975
18. *Uitarea* de Valentin Munteanu; **regia:** Constantin Dicu; **imaginea:** Beatrice Drugă; **alături de:** Victor Rebengiuc, Damian Crâșmaru, Julieta Strâmbeanu-Weigel, Virgil Ogășanu, Mia Macri, Dinu Lucian, Mariana Cristea; **data premierei:** 24 februarie 1977
19. *Egmont* de J. W. Goethe; **regia:** Sorana Coroamă-Stanca; **scenografia:** Teodora Dinulescu; **alături de:** Alexandru Repan, Dan Condurache, Vasile Cosma, Mihai Dinval, Diana Lupescu, Papil Panduru, Mircea Bașta, Rodica Sanda-Tuțiuianu, Victoria Gheorghiu, Mircea Cruceanu, Sabin Făgărășanu, Constantin Dinescu, Radu Zaharia, Petre Moraru, Nicolae Pomoje, Andi Ștefănescu, Doru Ana, Adrian Vișan, Ion Pascu, Mircea Dumitru, Eugenia Ardeleanu, Lavinia Jemnea; **data premierei:** 11 octombrie 1977
20. *Să umplem pământul cu visuri* de Dan Tărchilă; **regia artistică:** Eugen Todoran; **scenografia:** Dumitru Georgescu; **imaginea:** Beatrice Drugă; **alături de:** Diana Lupescu, Monica Ghiuță, George Mihăiță, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Dan Condurache, Mitică Popescu, Jorj Voicu, Papil Panduru, Gelu Nițu; **data premierei:** 27 decembrie 1977

21. *Valentin și Valentina* de Mihail Roscin; **regia:** Irina Vrabie; **alături de:** Cornel Coman, Ica Matache, George Oancea, Elena Caragiu, Valy Voiculescu-Pepino
22. *Serenadă pentru două vârste* de Paul Everac; **regia:** Constantin Dicu; **scenografia:** Valeria Stoleru; **imaginea:** Beatrice Drugă; **alături de:** Corado Negreanu, Mihai Dinval, Catrinel Dumitrescu, Dumitru Drăcea, Simona Bondoc, Constantin Brezeanu, Mihai Mereuță, Dan Condurache, Lavinia Jemnea; **data premierei:** 31 octombrie 1978
23. *În așteptarea lui Lefty* de Clifford Oddets; **regia:** Cornel Popa; **scenografia:** Vasile Rotaru; **alături de:** Amza Pellea, Ștefan Iordache, Virgil Ogășanu, Ștefan Sileanu, Ștefan Radof, Vladimir Găitan, Dan Condurache, Sorin Postelnicu, Irina Petrescu, Carmen Galin, Petre Moraru; **data premierei:** 24 aprilie 1979
24. *Capcana* de J. P. Miller; **regia artistică:** Eugen Todoran; **scenografia:** Vasile Rotaru; **imaginea:** Edwiga Adelman; **alături de:** Mariella Petrescu, Victor Rebengiuc, Mircea Cruceanu, Adrian Georgescu; **data premierei:** 19 februarie 1980
25. *Stâlpii societății* de Henrik Ibsen; **regia:** Dan Necșulea; **scenografia:** Vasile Rotaru; **imaginea:** Ovidiu Drugă; **alături de:** Victor Rebengiuc, Silvia Popovici, Irina Petrescu, Mariana Buruiiană, Traian Stănescu, Gheorghe Cozorici, Marcel Iureș, Virgil Ogășanu, Constantin Dinulescu, Matei Gheorghiu, Marian Hudac, Alfred Demetriu, Agatha Nicolau-Iliescu, Violeta Berbiuc; **spectacol difuzat în serial la** datele de 29 septembrie, 6 octombrie, 13 octombrie, 20 octombrie 1988.

## BIBLIOGRAFIE

- Acterian, Haig, *Shakespeare*, Editura Ararat, București, 1995
- Banu, George, *Uitarea*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002
- Banu, George, *Ultimul sfert de secol teatral*, Editura „Paralela 45”, Pitești, 2004
- Banu, George, *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, Editura Nemira, București, 2008
- Bălănescu, Sorina, *Dramaturgia cehoviană – simbol și teatralitate*, Editura Junimea, Iași, 1983
- Berlogea, Ileana, *Teatrul și societatea contemporană*, Editura Meridiane, București, 1985
- Boia, Lucian, *Jocul cu trecutul. Istoria între adevăr și ficțiune*, ediția a III-a, revăzută și adăugită, Editura Humanitas, București, 2008
- Budeanu, Delia, *Live*, Editura Vremea, București, 2008
- Buzoianu, Cătălina, *Mnemosina, bunica lui Orfeu*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” & revista „Teatrul azi”, București, 2005
- Camus, Albert, *Mitul lui Sisif*, Editura pentru literatură universală, București, 1969
- Carandino, Nicolae, *Teatrul așa cum l-am văzut*, Editura Eminescu, București, 1986
- Cazaban, Ion, *Caragiale și interpreții săi*, Editura Meridiane, București, 1985
- Călinescu, Matei, *Ionesco. Teme identitare și existențiale*, Editura Junimea, Iași, 2006
- Cernat, Paul, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc*, vol. I, Editura Polirom, Iași, 2004
- Chirilă, Dumitru, *Teatru. Fragmente dintr-o istorie trăită*, Biblioteca revistei „Familia”, Oradea, 2005
- Chitan, Simona, Mihaela Michailov, Victor Rebengiuc, *Omul și actorul*, Editura Humanitas, București, 2008

Gioroianu, Adrian, *Focul ascuns în piatră. Despre istorie, memorie și alte vanități contemporane*, Editura Polirom, Iași, 2002

Gioroianu, Adrian, *Ce Ceaușescu qui hante les Roumains. Le mythe, les représentations et le culte du Dirigeant dans la Roumanie communiste*, Éditions Curtea Veche & Agence Universitaire de la Francophonie, București, 2004

Gioroianu, Adrian, *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc*, Editura Curtea Veche, București, 2006

Cocora, Ion, *Privitor ca la teatru*, vol. II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977

Cocora, Ion, *Privitor ca la teatru*, vol. III, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982

Cocora, Ion, *Privitor ca la teatru*, vol. IV, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003

Cohen, Robert, *Puterea interpretării scenice*, Casa Cărții de Știință, Cluj, 2007

Courtois, Stéphane (coordonator), *O noapte atât de lungă. Apogeul regimurilor totalitare în Europa: 1935–1953*, Editura Vremea, București, 2008

Deleanu, Horia, *Elogiu regizorului*, Editura Meridiane, București, 1985

Deletant, Dennis, *Aliatul uitat al lui Hitler. Ion Antonescu și regimul său, 1940–1944*, Editura Humanitas, București, 2008

Dumitrescu, Cristina, *Cronici teatrale (1990–1998)*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” & revista „Teatrul azi” (supliment), București, 2006

Fianu, Andriana, *Dincolo și dincoace de rol*, Editura Eminescu, București, 1985

Focșa, Ion, *Ghinionul a fost norocul meu*, Editura Naste, Pitești, 1999

Georgescu, Vlad, *Politică și istorie. Cazul comuniștilor români*, Editura Humanitas, București, 1991

Ghițulescu, Mircea, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Editura Albatros, București, 2000

Ghițulescu, Mircea, *Cartea cu artiști. Teatrul românesc contemporan*, Editura Redacției Publicațiilor pentru Străinătate, București, 2004

Ichim, Florica, *La vorbă cu Vlad Mugur*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” & revista „Teatrul azi” (supliment), București, 2000

Ionesco, Eugène, *Note și Contranote*, Editura Humanitas, București, 1992

Iorgulescu, Mircea, *Eseu despre lumea lui Caragiale*, Editura „Cartea Românească”, București, 1988.

Iosif, Mira, *Teatrul nostru cel de toate serile*, Editura Eminescu, București, 1979

Lovinescu, Monica, *Jurnal. 1981–1984*, Editura Humanitas, București, 2002

Kivu, Dinu, *Teatrul la timpul prezent*, Editura Eminescu, București, 1993

Malița, Liviu, *Ceaușescu, critic literar*, Editura Vremea, București, 2007

Măniuțiu, Mihai, *Cercul de aur*, Editura Meridiane, București, 1989

Măniuțiu, Mihai, *Despre mască și iluzie*, Editura Humanitas, București, 2007

Mihăilescu, Magda, *Aceste Gioconde fără surâs. Convorbiri cu Malvina Urșianu*, Editura Curtea Veche, București, 2006

Modreanu, Cristina, *Șah la regizor*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2003

Moisescu, Valeriu, *Persistența memoriei*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” & revista „Teatrul azi”, București, 2007

Morariu, Mircea, *Mihai Măniuțiu – ipostaze esențiale*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2008

Oprea, Ștefan, *Martor al Thaliei*, Editura Junimea, Iași, 1979

Paraschivescu, Constantin, *Cavaler fără iluzii: Petre Sava Băleanu*, revista „Teatrul azi” (supliment), București, 2001

Paraschivescu, Constantin, *Exploratori la polul visului (1957–2001): Teatrul Național de Televiziune prezintă...*, Societatea Română de Televiziune, București, 2001

Patlanjoglu, Ludmila, *La vie en rose cu Clody Bertola*, Editura Humanitas, București, 1997

Patrichi, Mircea, *Gina Patrichi. Clike de viață*, Editura UNITEXT, București, 1996

Pârvulescu, Ioana, *În Țara Miticilor*, Editura Humanitas, București, 2007

Petrescu, Camil, *Comentarii și delimitări în teatru*, Editura Eminescu, București, 1983

Popa, Marian, *Dicționar de literatură română contemporană*, ediția a doua, revăzută și adăugită, Editura Albatros, București, 1977

Popescu, Marian, *Scenele teatrului românesc (1945–2004): de la cenzură la libertate*, Editura UNITEXT, București, 2004

Popescu, Radu, *Cronici dramatice*, Editura Eminescu, București, 1974

Porter, Ivor, *Operațiunea AUTONOMOUS- În România pe vreme de război*, Editura Humanitas, București, 20082

Ricoeur, Paul, *Memoria, istoria, uitarea*, Editura Amarcord, Timișoara, 2001

Runcan, Miruna, *Modelul teatral românesc*, Editura UNITEXT, București, 2000

Runcan, Miruna, *Teatralizarea și reteatralizarea în România*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2003

Rusu, Anca-Maria, *Eugen Ionescu și Samuel Beckett în spațiul cultural românesc*, Editura Timpul, Iași, 2000

Sebastian, Mihail, *Jurnal*, Editura Humanitas, București, 1994

Silvestru, Valentin, *Clio și Melpomena*, Editura Eminescu, București, 1977

Silvestru, Valentin, *Elemente de caragialeologie*, Editura Eminescu, București, 1979

Silvestru, Valentin, *Ora 19.30*, Editura Meridiane, București, 1983

Silvestru, Valentin, *Un deceniu teatral*, Editura Eminescu, București, 1994

Silvestru, Valentin, *Jurnal de drum al unui critic teatral*, vol. I, Editura Meridiane, București, 1992

Sturdza-Bulandra, Lucia, *Amintiri, amintiri*, ediția a II-a, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1960

Șerban, Andrei, *O biografie*, Editura Polirom, Iași, 2006

Teodorescu, Leonida, *Dramaturgia lui Cehov*, Editura Univers, București, 1972

Todorov, Tzvetan, *Abuzurile memoriei*, Editura Amarcord, Timișoara, 1999

Todorov, Tzvetan, *Memoria răului, ispita binelui. O analiză a secolului*, Editura Curtea Veche” București, 2002

Vodă-Căpușan, Maria, *Despre Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982

Vodă-Căpușan, Maria, *Caragiale?*, Editura Dacia, Cluj, 2002

\*\*\* *Teatrul Dramatic Galați (1955–1980). Monografie*, Galați, 1980

\*\*\* *Carte despre Toma Caragiu*, Editura Meridiane, București, 1984

\*\*\* *Crin Teodorescu*, UNATC, București, 2001

\*\*\* *Radu Penciușescu*, UATC, București, 1999

\*\*\* *Teatrul „Bulandra” 1947–1997*, București, 1997

\*\*\* *Teatrul românesc la Oradea. Perspectivă monografică*, Biblioteca revistei „Familia”, Oradea, 2001

\*\*\* *Viața teatrală în și după comunism* (coordonator Liviu Malița), EFES, Cluj-Napoca, 2006

\*\*\* *Cenzura în teatru. Documente. 1948–1989* (coordonator Liviu Malița), EFES, Cluj-Napoca, 2006

\*\*\* *Teatrul radiofonic. Radioteleviziunea Română*, Oficiul de Presă și Tipărituri, București, 1972

\*\*\* *Teatrul Național Radiofonic*, Societatea Română de Radiofuziune, vol. II: 1973–1993, București, 1998



## Cuprins

I. Ceea ce s-ar putea numi destin	5
II. Actriță la Galați	17
III. Actriță la Teatrul „Bulandra“ (1)	45
IV. Actriță la Teatrul „Bulandra“ (2)	97
V. Invitată la Teatrul Național din Cluj	165
VI. Roluri la radio și la televiziune	187
VII. Actriță de film	206
VIII. Acord final	221
Teatrografie	232
Filmografie	242
Spectacole la „Teatrul radiofonic“	243
Spectacole la „Teatrul de televiziune“	247
Bibliografie	249

